ISSN: 1413-0378

**REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA**

**ANO VIII • Nº 9 • 2003**

# SUMÁRIO

# APRESENTAÇÃO

*A revista* Terceira Margem* *vem a público desta vez com um número dedicado ao tema "Ficção e idéias". Trata-se, portanto, de articular a* fictio, *do verbo latino* fingere, *"modelar na argila, moldar, esculpir," mas também "imaginar, inventar, fingir", à "visibilidade" do conceito, contido no termo grego* êidos, *de onde vem o nosso idéia. Ficcionalizar a idéia ou idealizar a ficcção: a ênfase deve ser posta na conversão, passagem ou tradução de uma na outra.*

*Ao tema proposto, os pesquisadores deram tratamentos os mais diversos. Henrique Cairus fornece elementos para se pensar uma história da noção de* tékhne, *mal traduzido pelo equivalente latino* ars, *situando, justamente, entre a invisibilidade e a visibilidade do* êidos, *o surgimento do saber médico em Hipócrates. Manuel de Castro encontra no episódio do canto das sereias da* Odisséia *uma inscrição do mito originário da palavra poética cantada e ritmada. O poetar entendido como* poiesis, *"fabricar, confeccionar", e o ritmo (com Benveniste) como "forma distintiva, figura proporcionada, disposição". Irineu Corrêa lê Bernardo Guimarães a contrapelo da tradição que o via como figura epigonal, desentranhando nele a ficcionalização do* witz *freudiano e a idéia da ironia, próxima do romantismo alemão. José Carlos Prioste demarca na poesia de Mallarmé o território das "subdivisões prismáticas da idéia", quais sejam: as configurações sonoras que se articulam com a sociedade ao negar-se a representá-la, ou ao "representar a idéia de uma humanidade livre", como diria Adorno. Mario Cesar Newman desontologiza a idéia de Natureza em Alberto Caeiro, supostamente o menos "fingido" dos heterônimos pessoanos, demonstrando como ele a nega e desorganiza, até transformá-la na multiplicidade desinteriorizada de um mistério nu. Alcmeno Bastos contrapõe as representações ficcionalizadas às históricas em* Triste fim de Policarpo Quaresma, *para opô-las, por sua vez, como um todo, à operação machadiana de esvaziamento do real pela reflexão da ficção. Ângela Maria Dias*

*analisa as múltiplas faces da ficcionalização do autor, em suas infinitas* mise en abyme *e espelhamentos em série, nos romances de Rubem Fonseca; e Eduardo Guerreiro se debruça sobre* O felino predador, *de Ronaldo Lima Lins, identificando o procedimento de metaforização e narrativização propriamente ficccional da teoria, na escrita ensaística. Luciana Nogueira persegue os diversos locais da figura intradiegética do contador de causos nos romances de Tahar Ben Jalloun, como tantas ficcionalizações estranhas e estrangeiras do narrador. Finalmente, Marildo Nercolini e Ana Isabel Borges lançam um olhar de soslaio sobre dois massacres americanos, que em si traçam um arco sobre a história das Américas: o massacre do templo azteca por Cortés (1520), e o ataque às torres gêmeas do World Trade Center (2001), para demonstrar como, em ambos os casos, é a ausência de tradução ou do tradutor que instala a destruição. Os dois críticos submetem, em primeiro lugar, estas duas instalações de Babel (pela destruição dos dois "templos") à uma teoria da tradução, traduzindo-as entre si, e, em seguida, opondo-os à uma tradução cultural que "dê forma" ao outro, estranhando a língua-alvo, abrindo-a à sua convivência, imaginando uma forma (possível?) em que isso possa acontecer.*

Este número de *Terceira Margem* foi financiado em parte pela Direção da Faculdade de Letras. A ela, portanto, o nosso mais profundo agradecimento.

***João Camillo Penna***

*Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*

**TERCEIRA MARGEM**

*Ficção e idéias*

**Henrique Cairus**
UFRJ

# A arte hipocrática entre o lógos e a práxis

**Resumo:** Ao pensar-se na arte como algo desvinculado do belo, pode-se reconstituir o que torna possível relacionar a arte de fundamento estético, como a poética ou a plástica, com aquela que sintetiza uma forma do saber e que se celebrizou em expressões como "arte náutica" ou "arte de curar" (*ars curandi*). A partir da leitura do tratado hipocrático *Perì tékhnes* (*De arte*), este artigo procura tecer considerações acerca do que é possível entender por *tékhne* no *Corpus hippocraticum*, e pretende oferecer elementos para a construção da história desse conceito.

**Palavras-chave:** arte, *tékhne*, saber, *Corpus hippocraticum*, *Perì tékhnes* (*De arte*)

**Abstract:** By considering art as something detached from beauty one may reconstruct what it is that allows for the possibility of relating art that has an aesthetic foundation, such as ars poetica or fine art, to art as a form of knowledge, which became known as "nautic art" or the "art of healing" (*ars curandi*). Through the reading of Hippocrates' treaty *Perì tékhnes* (*De arte*), this paper attempts to make observations regarding what can be understood as *tékhne* in the "hippocratic corpus", and intends to offer elements for the historical construction of this concept.

**Keywords:** art, *tékhne*, knowledge, *hippocratic corpus*, On art.

Dos mais de sessenta escritos do *Corpus hippocraticum*, o tratado *Perì tékhnes* (*De arte*) parece-me ser um dos mais afinados ao tema central deste número da *Terceira Margem*. E tal afinidade dá-se em duas vias: primeiramente, o tratado *De arte* é uma sofisticada peça de retórica, que, sofismando, opõe-se ao sofisma, e cuja rebuscada retórica recusa, ao menos em sua conotação direta, o discurso, com o aparente objetivo de promover uma apologia da pragmática. Esse é um aspecto que poderia ser explorado como "*ars rhetorica*", ou mesmo "*ars dicendi*", mas ainda há um outro traço desse texto hipocrático que o torna interessante para o estudo do polissêmico conceito de arte. A outra via de afinidade entre o tratado e o tema central deste número consistirá no cerne deste estudo. Trata-se do que podemos identificar como a preocupação com a garantia da permanência da medicina no universo das *tékhnai*, que nos acostumamos a chamar de "artes".

Para tratar do tema em questão, começo evocando a definição que a helenista Jacqueline de Romilly propôs para *tékhne*: "Ce mot grec (....) designe le savoir de l'homme, codifié et porteur d'efficacité pratique. Cela va depuis le savoir du pilote, de l'architecte ou du musicien jusqu' à la retorique, par exemple"[1].

Partindo dessa que reputo ser a melhor glosa do termo *tékhn*e, a helenista lembra que não é possível dizer qual dessas *tékhnai* foi a primeira a nascer, "mas a medicina era uma delas, e era capital para a vida humana"[2].

Essa definição de *tékhne*, que não por acaso figura num texto onde a helenista francesa disserta acerca da medicina grega, posiciona a apreciação da *tékhne* nos domínios da investigação sobre o saber. A *tékhn*e é um saber, e um saber codificado por um nome que remete à sua eficácia, por exemplo, a *tékhn*e do carpinteiro ou do ceramista ou do médico, onde passa a ser conhecida como *iatrikè tékhn*e.

Penso que convém ainda um breve comentário sobre a *iatrikè tékhne*, que ficou conhecida – graças à tradição latina da qual herdamos quase todos os gregos – por 'arte médica'.

A tradição romana e a pretensa ressurreição dessa tradição nos séculos XV-XVI suscitaram uma redução no entendimento do conceito de *tékhne*, e mais precisamente do conceito de *iatrikè tékhne*, que passou a ser traduzido por *ars curandi*, o que, de resto, está muito de acordo com a etimologia[3], mas, por outro lado, exime essa arte do ofício do *hístor*, do observador analista, daquele que sabe e quer saber[4].

A expressão *ars curandi* tornou-se o termo que intitula uma copiosa quantidade de tratados médicos desde a Antiguidade até pelo menos o Renascimento. Apesar de incorporada docemente pela tradição, a *ars curandi* como tradução de *iatrikè tékhne* mostra-se, por vezes, reducente, conquanto ignora o tempo de codificação desse saber que tanto depôs sobre a própria idéia de *tékhne*.

Retomando o raciocínio inspirado pela definição de Jacqueline de Romilly, o tratado *Perì tékhnes* é um texto sobre um saber específico, sobre sua codificação e sobre sua eficácia. É, portanto, um tratado que instaura de forma clara um questionamento de ordem epistemológica.

Os textos que compõem o *Corpus hippocraticum* tratam todos, de alguma forma, de algo que já foi chamado de metamedicina[5]. Dizem como o médico deve agir ou oferecem exemplos de enfermidades e curas. Logo, são textos que apresentam por tema a *iatrikè tékhne*. Um tratado como, por exemplo, o *Ares, águas e lugares*, que ensina o médico viajante a observar, e oferece exemplos de

observações, é um texto que testemunha sobre o *êthos* da medicina no século V e no IV. E ainda outros tratados, como o *Da doença sagrada*, que apresenta um projeto de relação entre homens e deuses, não deixa de falar sobre uma perspectiva norteadora da medicina.

Proponho, contudo, que sejam considerados textos de metamedicina aqueles cujo tema declarado é a própria medicina, e não uma ou algumas doenças ou um ou alguns procedimentos. Proponho que se entenda por textos de metamedicina aqueles que têm um caráter epistemológico genérico, concernente não apenas ao *modus operandi* do médico, mas à medicina inteira, mormente no tocante ao seu conceito. Assim, considero textos exclusivamente de metamedicina os seguintes tratados do *Corpus hippocraticum*: *Perì tékhnes* (*De arte*), *Testamento*, *Juramento*, *Preceitos*, *Lei*, *Da conveniência* (também conhecido como *Do decoro*) e, naturalmente, *Da medicina antiga*.

Dentre os textos citados, creio ser o *Perì tékhnes* o mais relevante para o tema deste estudo, pois, primeiramente trata-se – e sobre isso não pairam grandes dúvidas – de algo escrito no "trágico século de Péricles"; em segundo lugar, como já ficou dito, a urdidura de sua constituição revela tanto quanto o seu conteúdo, e finalmente porque há ali uma preocupação manifesta com o *status* de *tékhne* da medicina.

O *Perì tékhnes* parece-me ser um dos mais valiosos tratados para a compreensão de como a medicina hipocrática retratava-se a si própria. Ele é como que um depoimento do que o médico entendia pela sua arte e do que ele entendia simplesmente por *tékhne*. O leitor pode propor o jogo da entrevista com esse texto, e perguntar-lhe imaginariamente: "o que é a *iatrikè tékhne*? e o que é a *tékhne*?" Mas não deve esperar esse leitor imaginativo que vá obter respostas diretas. A sofística vinha ao socorro do dissertante, e o discurso dança com a bandeja da resposta. Mas não vamos apreciar essa dança (para fazê-lo, temos os nossos analistas do discurso). Vamos apenas fixar o olhar na bandeja, e perscrutar seu conteúdo.

A tradição ecdótica seccionou o texto em treze capítulos. A partir do primeiro capítulo, até o nono, seu conteúdo é assaz epistemológico, e, por isso, exporei e comentarei essa parte do tratado.

O tratado *Perì tékhnes* foi datado por Jouanna (1992:532) como do último quartel do século V a.C. Trata-se de um discurso destinado muito provavelmente a um público leigo. O autor inicia o tratado argumentando que a medicina é uma *tékhne*. Para tanto, o médico tratadista oferece uma definição de *tékhne* que é considerada uma das mais claras dentre as que foram propostas na Grécia clássica.

Trata-se de um texto de cunho sofístico, que se inicia com uma defesa da equivalência entre os *horatá* e os *éide*. De fato, *horatá* designa o conjunto das coisas visíveis, e é um adjetivo que, assim como o substantivo *êido*s, relaciona-se à percepção visual. Para o autor do tratado, a *tékhne* é um *êidos*. O uso pré-platônico do termo *êidos* alude, de fato, ao aspecto visível, próximo que ainda andava de sua origem no verbo *éido*. O *êidos* é onde é possível a observação, e, portanto, consoante ao pensar hipocrático, constitui a base do real. Por isso, Littré traduz o termo por "realidade". Eu não iria tão longe, mas não me parece ser essa uma intervenção totalmente exagerada desse filólogo positivista. Malgrado tenha o próprio tratado um cunho notadamente sofista, o objetivo aparente dessa primeira parte de seu texto é livrar a *tékhne* das mãos dos sofistas, argumentando que, sendo a *tékhne* um *êidos*, é absurdo considerá-la apenas um nome (*ónoma*), posto que um nome não pode produzir um *êidos*.

Essa reflexão sobre o conceito expresso por *êidos* será parcialmente ratificada por Platão (*Górgias*, 501a), que mostra que a *tékhne* implica na consciência das *aitíai*, das causas originárias, razão pela qual, para Platão, a culinária não pode ser uma *tékhne*, mas somente uma *empeiría*.

O terceiro capítulo do tratado passa ao tema específico: a medicina. O objetivo agora é mostrar, *(a pódexin poiésomai* – "farei a demonstração") como a medicina é uma *tékhne*. Segundo o tratado, a medicina é uma *tékhne* porque ela pode obter resultados e, sobretudo, devido ao fato de conhecer os seus limites. Realmente, o tratado (cap.3) é claro sobre isso, pois afirma que não se deve "operar sobre os que estão dominados pela doença, sabendo que a medicina não pode essas coisas" (*enkheiréein tôisi kekrateménoisin hypò tôn nosemáton, eidótas hóti tâuta ou dúnatai ietriké)*.

O tratadista, em seguida, combaterá a principal tese contrária à atribuição do título de *tékhne* à medicina. Segundo essa tese, a medicina não pode ser uma *tékhne* porque a cura é casual. Essa idéia, de feições sofistas, conta com três sustentáculos: 1) há doentes que se recuperam sem a ajuda do médico; 2) alguns doentes morrem depois de serem atendidos por médicos, e 3) os médicos se recusam a tratar de alguns casos, alegando que o paciente está desenganado.

As objeções à medicina como *tékhne* são, portanto, pertinentes ao seu saber, à sua eficácia e ao seu saber-se.

O autor do *Perì tékhnes* responde às supostas acusações dos detratores da *iatrikè tékhne* com os seguintes argumentos: primeiramente, a *týkhe*, o acaso, tem um poder muito limitado. O autor não nega a influência da *týkhe*, mas mostra como essa influência é limitada, lembrando os sucessos dos bons

tratamentos e os fracassos dos tratamentos equivocados. Se é possível sistematizar uma axiologia das terapias a partir de resultados, então, a interferência da *týkhe* está cerceada.

Quanto ao fato de alguns doentes curarem-se sem o auxílio do médico, o tratadista explica que eles podem casualmente estar corretos em algum procedimento terapêutico, mas a *tékhne* consiste em discernir entre o procedimento correto e o errado. Essa é, de resto, uma prova de que a medicina é uma *tékhne*, porquanto contempla uma eficácia. Assim, está confirmada a possibilidade de ação da *týkhe*. Mas não se pode contar com algo como a *týkhe*, uma vez que, ao contrário do que se dá com a *tékhne*, não se pode construir conhecimento sobre ela.

Sobre os pacientes que morrem mesmo quando atendidos por médicos, o autor responsabiliza a indocilidade do doente, eximindo o médico de qualquer contribuição para o óbito. Há, nesse capítulo, um admirável e breve estudo sobre a psicologia do paciente. O sofrimento a que está submetido pode fazer com que ele não siga as recomendações do médico, ou as siga mal. O que, pergunta o autor, é mais verossimilhante (*eikós*): que o doente, nesse estado, não seguirá ou seguirá mal as recomendações do médico, ou que o médico, como pretendem os detratores, tenha feito más prescrições?

O autor não nega a recusa do médico de tratar dos pacientes desenganados, mas lembra que a *tékhne* é limitada pela *phýsi*s. Quem desconhece esse limite é ignorante, e não por causa da falta de instrução (*amathía*), mas devido mesmo à *manía*, a uma loucura delirante.

Eis um recurso retórico conhecido: desabilitar o pré-conhecimento como requisito para a compreensão do argumento. Não compreender que a natureza limita a *tékhne* não é uma questão de *amathía*, ou falta de conhecimento apreendido, mas sim um problema de falta de raciocínio, logo, dirá o autor do tratado, é um problema de *maní*a. Retórica tão-somente e nada mais; pois comprovadamente esse limite não era assim tão claro no século V, e nem seria mais tarde. Por muito tempo ainda o homem duvidará de que a *phýsis* limita a *tékhne*.

O que estava acontecendo naqueles tempos hipocráticos era a criação de uma consciência de que esse limite deveria ser levado em consideração na condução política da cidade e, por conseguinte, na administração privada do cidadão.

A concepção da *tékhne* como *êidos* comporta intrinsecamente um problema relativo ao empirismo que a idéia contém. O problema consiste na incompatibilidade entre a acepção hipocrática de *êido*s e a necessidade de se conhecer as doenças internas, que, portanto, não eram visíveis, ou, nas palavras

do tratadista, são *dýsopta*, de difícil percepção (literalmente "de difícil percepção visual"). Vê-las é, de fato, difícil, mas não impossível. Os *nosémata*, isto é, as enfermidades, são *kritéa*, o que significa que sobretudo devem ser discernidos. E, para avaliar as doenças internas, as que são *dýsopta*, é necessário observar os sinais externos do estado interno.

Os signos dessa semiótica médica podem ser apreendidos por dois meios, pela visão e pelo tato, na medida em que esses sinais afloram (*tà exanthêunta* [6]) na superfície do corpo em forma de uma intumescência ou de uma coloração diferente. O tato tem a responsabilidade de observar os seguintes traços desses signos: a consistência, a umidade e a temperatura. O caráter de traço sêmico é bem caracterizado pelo autor: é pela ausência ou pela presença de cada uma dessas características que as doenças são o que são.

Ainda resta um problema a ser resolvido pelo autor do tratado, e tal problema será considerado no capítulo 11, qual seja, o lapso entre o começo da doença e o seu diagnóstico, e as maléficas conseqüências disso para a terapia.

O autor do tratado não crê que haja doenças que nunca mostrem sinais, fala-se, então, de enfermidades menos manifestas (*tà nousémata êsson phanerá*). As doenças internas habitam algumas cavidades. Essas cavidades são cheias de ar, quando se está são, e, de humor, quando se está doente. E a drenagem, se não é terapêutica, ao menos pode servir como uma prova de que um humor se encontra onde não poderia haver senão ar. Mas é difícil saber onde se forma esse depósito humoral indevido antes que ele se torne consideravelmente manifesto. Por isso, o autor do tratado faz questão de esclarecer um problema de nomenclatura: a *tékhne* considera essas doenças *ádela* (não-evidentes), em oposição às demais, que são *éudela* (evidentes).

As doenças *ádela* oferecem um desafio para o médico, cuja *tékhn*e está restrita pela *phýsis* do paciente. É necessário que a *phýsis* do doente permita o exame para um diagnóstico mais rápido. Mas uma *phýsis* que não é propícia ao exame pode retardar, mas não impossibilitar o diagnóstico: "pois o que escapa da visão dos olhos, é capturado pela visão da *gnóme*" [*hósa gàr ten tôn ommáton ópsin ekphéugei, tâuta têi tês gnómes ópsei kekrátetai*].

A palavra *gnóm*e, de uso tão corrente na língua grega, teve seu leque semântico ampliado a partir do significado elementar de "faculdade de conhecer". Sua abrangência semântica atinge, então, a idéia de "opinião" e de "sentença", na medida em que passa pela acepção de "julgamento expresso". Penso que, para compreender o *De arte*, é necessário entender o significado do vocábulo *gnóm*e. O que mais parece interessar na definição desse termo é que sua semântica é

oscilante mesmo dentro de um só texto. Assim, podemos entender *gnóme* de diversas maneiras em Tucídides, por exemplo, e pelo menos de duas maneiras no *Édipo rei* (524: 'julgamento, opinião'; 527: 'intenção' ou ainda no *Édipo em Colon*o, 594: 'conhecimento de um fato'). Parece, contudo, ser uma marca do texto médico justamente a busca da precisão semântica lexical. Assim, no *De arte*, é relativamente fácil depreender que a *gnóme* deve ser percebida como uma espécie de conhecimento específico que gera e integra a própria *tékhne*. A *gnóme*, portanto, é, em meio ao feixe de conhecimentos que formam a *tékhne*, aquela que confere identidade e especificidade à arte em questão.

A anamnese é considerada digna de ser evitada, pois os pacientes acabam dando mais opinião (textualmente: *dóxa*) do que informação sobre a doença, e, se eles soubessem tanto sobre suas doenças, não teriam ficado doentes. A recusa da *dóxa*, tão ao gosto dos filósofos vindouros, estabelece uma dicotomia entre *dóxa* e *gnóme*. A *dóxa* opõe-se, assim, a um conhecimento, e não à certeza (*epistéme*), como acontece em Platão. Em suma, ao contrário do que acontece em Platão, e mais precisamente no famoso 'diagrama da linha' (Rep., 509d-511e), a *dóxa* não integra, no tratado, o conjunto dos conhecimentos. De fato, para Platão, a *dóxa*, dividida em dois níveis de "*pathémat*a"[7] – a saber, a fé e a depreensão das aparências –, constitui os dois primeiros níveis do conhecimento da verdade, que culmina com a *nóesis*, para a qual ainda não vislumbro uma tradução adequada, mas que poderia ser aproximada à "intelectualização" de um objeto.

Mas o recurso do médico é a *gnóm*e, que consistirá em forçar a *phýsis* a externalizar a doença. Quem conhece a *tékhne* saberá então o que fazer.

A *phýsis* é, portanto, o limite para a *tékhn*e, mas pode ser forçada por essa. A administração de alimentos e bebidas amargos capazes de fazer aflorar o fleuma, por exemplo, denotaria que aquele humor está ocupando o lugar que o ar ocuparia em alguma cavidade.

Por fim, cabe concluir dizendo que o tratado *Perì tékhne*s, ao qual me dediquei por sua afinidade com o tema deste número da *Terceira Marge*m, traduz um problema do homem clássico – que, de resto perpassa quase todo o *Corpus hippocraticum* –, o de desafiar a *phýsis* através da *tékhn*e, ou, ainda, o de afrontar os limites impostos pela *phýsis* por meio da *gnóme*.

**Henrique Cairus** é Doutor em Letras Clássicas (UFRJ) e professor adjunto no mesmo departamento e instituição. Publicou, em colaboração com Wilson Ribeiro Jr., *Ars longa: o doente, o médico e a doença na Grécia Antiga* (Brasília: Ed.UnB, 2003). Entre os seus artigos, notabilizam-se "Da natureza do homem" (introdução, tradução e notas).

*História, Ciências, Saúde*. volume VI (1) março-junho de 1999 (Manguinhos, Fundação Oswaldo Cruz); O Édipo dos helenistas. *Revista da Escola Brasileira de Psicanálise* (1999); Os limites do sagrado na nosologia hipocrática. *História, Ciências, Saúde*. volume VII (1) março-junho de 2000 (Manguinhos, Fundação Oswaldo Cruz); Ser velho entre gregos. *Anais da II Jornada de Psicanálise com velhos e suas interseções* (2000); Mergulho no tempo. *Poesia sempre*. número 16, ano 10 (Biblioteca Nacional e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002).

**BIBLIOGRAFIA**

BOURGEY, Louis. Hippocrate et Aristote: l'origine, chez le philosophe, de la doctrine concernant la nature. *Hippocratica*. Paris: Centre National de La Recherche Scientifique, 1980. pp.59-65.

CAIRUS, Henrique. *Os limites do sagrado na nosologia hipocrática*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. Tese de Doutorado

CORVISIER, Jean-Nicolas. *Santé et societé en Grèce ancienne*. Paris: Economica, 1985.

EDELSTEIN, Ludwig. *Ancient Medicine: Selected Papers of L. Edelstein*. Edited by O.Temkin and C.L.Temkin. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

GOUREVITCH, Danielle. Hippocrate au cours des siècles. In: HIPPOCRATE. *De l'art médical*. Paris: Le Livre de Poche, 1994. pp.59-77.

_____. *Le triangle hippocratique dans le monde gréco-romain: le malade, sa maladie et son médecin*. Rome: École Française de Rome, 1984.

GRMEK, Mirko D. La pratique médicale. In: HIPPOCRATE. *De l'art médical*. Paris: Livre de Poche, 1994. pp.40-59

_____. Le concept de maladie. In: _____ (org.), *Histoire de la pensée médicale en Occident: Antiquité et Moyen Âge*. Paris: Seuil, 1995. pp.211-227.

HIPPOCRATE. *Airs, eaux, lieux*. Texte établi et traduit par Jacques JOUANNA. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

_____. *Des vents. De l'art*. Texte établi et traduit par Jacques JOUANNA. Paris: Les Belles Lettres, 1988.

JOLY, Robert. *Le niveau de la science hippocratique*. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

_____. Un peu d'epistémologie historique pour hippocratisants. In: *Hippocratica*: Colloque Hippocratique de Paris. Paris: Centre National de La Recherche Scientifique, 1980. pp.285-99.

JOUANNA, Jacques. *Hippocrate*. Paris: Fayard, 1992.

_____. La naissance de l'art médical occidental. In: GRMEK, Mirko D. (org.) *Histoire de la pensée médicale en Occident: Antiquité et Moyen Âge*. Paris: Seuil, 1995. pp.25-66.

MOLLO, Helena. *A influência do* Corpus hippocraticum *na historiografia de Tucídides*. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994. Dissertação de Mestrado em História Social.

PELLEGRIN, Pierre. Médecine hippocratique et philosophie. In: HIPPOCRATE. *De l'art médical*. Paris: Le livre de poche, 1994. pp.14-40.

PLATON. *La Republique*. Texte établi e traduit par Émile CHAMBRY. Paris: Lês Belles Lettres, 1989. 3 vols.

ROMILLY, Jacqueline de. *Rencontre avec la Grèce antique*. Paris: Fallois, 1995.

SKODA, Françoise. *Médecine ancienne et métaphore*: Les vocabulaire de l'anatomie et de la pathologie en grec ancien. Paris: Peeters/Selaf, 1988.

VITRAC, Bernard. *Médecine et philosophie au temps d'Hippocrate*. Saint-Denis: Presse Universitaire de Vincennes, 1989.

**NOTAS**

[1] "Essa palavra grega (....) designa o saber do homem, codificado e portador de eficácia prática. Isso vai desde o saber do piloto, do arquiteto ou do músico, até a retórica, por exemplo" *Rencontre avec la Grèce antique*. Paris: Fallois, 1995. p.202-3.

[2] Ibidem.

[3] *Iatriké*, de fato, porta a raiz do verbo *iá-omai*, que significa, tal como o verbo latino *curare*, "cuidar , curar".

[4] Há vasta bibliografia sobre a palavra *hístor*, malgrado sua etimologia remeter a ver (1), a saber (2) e a investigação (3), considero aqui – como, de resto, penso que deva ser considerado sempre – o seu significado sincrônico, que redundou no conhecido uso da palavra *historíe* no proêmio de Heródoto.

[5] O uso do termo "metamedicina" pode ser defendido com o argumento de que tais textos, ainda que de caráter epistemológico ou deontológico, não deixam de ser textos de medicina. Por outro lado, o emprego do vocábulo pode ser contestado, porquanto não é a medicina que é aplicada à medicina. Contudo, não entrarei nesse debate terminológico, esperando haver na palavra em questão clareza suficiente para a manutenção do argumento.

[6] A palavra grega, que tem *ánthos* (flor) em sua raiz, traz, ela mesma, a idéia do revelar-se pelo desabrochamento, tal como seu correspondente analógico em português 'aflorar'.

[7] O termo *páthema* é traduzido geralmente por 'operação do espírito', mas essa tradução serve tanto para tornar o texto traduzido fluente quanto para torná-lo distante do original. A palavra, cognata de *páthos*, ambas derivadas do verbo *páskho*, significa exatamente "a conseqüência de algo de que se é passivo". Platão, portanto, parece tratar aqui de uma postura passiva diante da realidade imutável que precisa ser entendida na busca da verdade, e não de uma atitude de enfrentamento da realidade, que é uma característica da *tékhne*. Os *pathémata* de Platão são quatro ao todo: os *horatá* ou *doxastá*: a *pístis* e a *eikasía*, e os *aórata* ou *noetá*: *diánoia* e, a mais elevada, *nóesis*.

**Manuel Antônio de Castro**
UFRJ

# O canto das sereias: da escuta à travessia poética

**Resumo:** A palavra cantada e o cotidiano. A música na sociedade de consumo e o novo. O descartável e a banalização. O sistema e a estética. O vigor da obra poética. A música, o Logos e a Escuta. A Odisséia e o canto das sereias. O mito e o rito. As múltiplas interpretações. A Escuta de Ulisses e a travessia poética. O limiar como limite do ilimitado. O mar como caminho de todos os caminhos. A medida da Escuta de Ulisses: a sabedoria.

**Palavras-chave:** canto, mito, poética.

**Abstract:** The sung word and daily life. Music in consumer society and newness. The dischargeable and banality. System and aesthetics. The strengh of the poetic work. Music, logos, and listening. The Odissey and the song of mermaids. Myth and ritual. Multiple interpretations. Ulysses' listening and the poetic crossing. The threshold as a limit of unlimitedness. The sea as the path of all paths. The measure of Ulysses' listening: wisdom.

**Keywords:** song, myth, poetics.

> *Respondeu-lhe Confúcio: O objetivo do jejum é a unidade interior. Isto significa ouvir, mas não com os ouvidos; ouvir, mas não com o entendimento; ouvir com o espírito, com todo o seu ser. Ouvir apenas com os seus ouvidos é uma coisa. Ouvir com o entendimento é outra. Mas ouvir com o espírito não se limita a qualquer faculdade, aos ouvidos ou à mente. Daí exigir o esvaziamento de todas as faculdades. E quando as faculdades ficam vazias, então todo o ser escuta.*
>
> *A via de Chuang Tzu*

Se refletirmos hoje um pouco sobre nosso cotidiano, vamos notar que a palavra cantada se faz presente com muita freqüência. Ela está ao nosso alcance de muitas maneiras e por diversos meios técnicos. Mal levantamos e já ligamos o rádio, e, neste, as escolhas são muitas. Ou pomos um CD para tocar e aqui as opções já são mais pessoais e atendem melhor a nosso gosto. Ela nos acompanha em nossas

viagens. E até em muitos ambientes de trabalho lá está como um pano de fundo. Mesmo quando interrompemos as ocupações do dia – a – dia e espairecemos vendo um filme, assistindo à novela, lá vem eles acompanhados freqüentemente pela palavra cantada. Não bastasse essa onipresença da palavra cantada, ainda escolhemos, nos finais de semana ou nos feriados ou simplesmente à noite, concertos musicais, shows de bandas, cantoras e cantores ou grupo musicais, para nos divertirmos e preenchermos nosso tempo livre. Assediados pela propaganda, nos prendemos sempre a novos sucessos e somos levados a comprar os novos CDs. A palavra cantada se tornou um lucrativo produto da cultura de massa. Somos sempre atraídos por novos arranjos, novas gravações técnicas, novas interpretações de canções passadas. E as canções novas se sucedem num leque de ofertas impossível de acompanhar. Há sempre em nós um apelo misterioso para a compra de tais produtos. Essa oferta abundante e variada da palavra cantada em nosso tempo não deixa de ser altamente positiva. Nunca os seres humanos tiveram tanto acesso à palavra cantada, dando oportunidade a cada um de desenvolver suas possibilidades pelo seu poder realizador. Não se tornou apenas um produto de alto consumo, mas de variados estilos e gêneros. Claro, na maioria das vezes como um apelo ao consumo pela novidade e não realmente pelo que significa de novo. Mas o que é o novo? O limiar entre novidade e novo, entre erudito e popular, ou qualquer outra classificação, é sempre complexo, instável e enigmático. O limiar sempre nos interroga e questiona. Não é algo demonstrável.

Felizmente vivemos um tempo de valorização das diferenças e a pretensa existência metafísica de um modelo ideal, a partir do qual se poderiam avaliar as produções, torna-se cada vez mais difícil de sustentar. A medida, seja qualitativa seja quantitativa, como bem acentuou Antônio Jardim em sua tese, *Música: vigência do pensar poético*, é uma das características do pensamento metafísico ocidental. Podemos medir falas, mas como medir o poder revelador da palavra cantada, enquanto voz do silêncio? Como ela não é dimensionável, a ciência, filha predileta da metafísica, decretou que ela é não real. Por outro lado, em meio à enxurrada de produtos musicais, produzidos sob a ótica e a estratégia do lucro, como "saber" o que é verdadeiramente palavra cantada artística? Não há, de novo, uma resposta certa, pois são tantos e tão variados os conceitos de arte. Parece que tudo se torna relativo. Mas não, há o apelo do poético pelo poético, há a sua vigência em obras que perduram para além dos modismos e das avaliações críticas, que também passam. Resta sempre aquela obra que se impõe pelo seu vigor poético e ultrapassa o seu contexto e qualquer classificação formal e estilística ou utilidade política e ideológica. Os ouvintes se sucedem e também passam.

Na realidade, estes são problemas criados por uma tradição metafísica que

acaba por nos desviar da verdadeira problemática da presença e vigor da palavra cantada enquanto obra poética. Quais seriam os verdadeiros problemas? E não haveria uma certa arrogância teórica em, de repente, estar de posse, da "verdadeira problemática"? O crítico ou o teórico deve de vez perder a arrogância de querer julgar e determinar o que é ou não artístico. A força, o vigor está na própria obra e não na fala do crítico. É um tal vigor que cria o seu próprio tempo e memória, o tempo e a memória poética. Ao crítico cabe trabalhar em torno deste vigor poético, não como julgamento, mas como escuta.

Há alguns indícios dessa indústria cultural que facilitam uma distinção entre a obra poética e o produto simplesmente para consumo. São produtos, como a maioria do que se faz em nosso tempo, descartáveis e de duração determinada pela saturação do consumo, no caso, a audiência. Dominados pela banalização, repetição e simplificação, são feitos tendo em vista um fim prévio e predeterminado à sua criação: atingir o grande público, vender e dar lucro. Esta é a lógica do mercado e do sistema, um sistema que se tornou onipresente e que a tudo quer controlar, pois determina o que é real, aí incluído, o poético, como o que resulta de conceitos científicos enquanto resultado da correlação sujeito/objeto e dos mecanismos e apelos da sociedade comunicativa, em rede e do conhecimento. São, pois, produtos de um sistema que tendem a confirmar o sistema, por mais que muitos desses produtos irrompam no mercado como produtos diferentes. São diferentes apenas e tão-somente enquanto possibilidades previstas no próprio sistema de controle. Neles não se faz presente a força poética. E esta age independente do crítico, do ouvinte e até do compositor e, sobretudo, apesar do sistema.

Hoje, a realidade é concebida de maneiras diferentes: pelo sistema científico, pelos sistemas religiosos e pelo tradicional senso comum. Apesar desses diferentes sistemas de realidade, há também a presença incontrolável e gratuita do imaginário, do extra-ordinário e da possibilidade do tempo poético em cada um: é quando a arte atua. A presença dos sistemas nos sufoca e nossa vida se sucede dentro de um tempo cronológico, onde tudo está predeterminado, onde nossas ações já estão previstas, onde não há lugar para o inesperado, e nossa travessia, como projeto de vida, se torna algo funcional, em que todas as nossas ações estão em função de uma finalidade, de algo que o sistema espera de nós. O que somos e não somos tem de ser funcional.E é nessa perspectiva que a palavra cantada, em geral, se faz presente em nossa vida. E é nessa perspectiva que ela é produzida: ela tem uma função estética. Serve, em meio ao trabalho rotineiro e cansativo do cotidiano, para espraiar, amortecer o tom cinzento, cronologicamente repetitivo e vazio da vida, para dar um pouco de sentimento e prazer às horas sem sentido de nossa vida, para nos causar prazer e sensações agradáveis. A palavra cantada distrai e alivia, nos lança

numa descontração que nos dá a sensação de liberdade e realização. Isso é importante, mas ainda não significa que nos tenhamos aberto para o verdadeiro poder poético da palavra cantada, para a sua escuta, porque fazemos dela uma atuação ao nível de nossos sentimentos e da desrepressão do sistema, atuando em nossa subjetividade. Daí a palavra cantada ser confundida, em geral, com o lírico, com o eu-lírico, a tomada da subjetividade pelo canto. Essa atuação da palavra cantada, determinada pela subjetividade, ainda não é a abertura para o seu vigor poético, para a sua escuta.

Esse envolvimento sentimental, estético, com a palavra cantada não é tudo. Quando ela é portadora de um vigor poético, algo de radicalmente diferente pode nos acontecer. Mas não somos nós que determinamos esse vigor poético. A nós cabe estar atentos e nos abrirmos para a sua epifania: é o tempo poético como escuta. Ao contrário de outras artes, a palavra cantada nos advém essencialmente como escuta. Mas o que é a escuta? Que escuta nós realizamos em nosso cotidiano repetitivo e automatizado, e até mesmo quando intencionalmente nos dirigimos a um concerto ou a um show musical? Será essa a escuta que a palavra cantada nos solicita? Pode até ser, mas é desde já necessário acentuar que o vigor poético da fala da palavra cantada exige de nós uma abertura de pura disponibilidade: é a escuta não subjetiva, mas poética.

A filosofia, a teologia e o saber científico ao longo dos séculos tentaram insistentemente matar o mito. E de fato, hoje a ciência para tudo parece ter uma explicação científica, e a terra e o céu, em lugar dos deuses, estão repletos de artefatos técnicos e desmitificados. Diante disso tudo, porém, sentimos no mais íntimo de nós que algo falta. Isso não é tudo, gerando um desconforto e uma insatisfação. Mas o tempo dos deuses não pode voltar e estamos irremediavelmente mais pobres, mas nem tudo está perdido. Porque se os mitos foram expulsos de nosso horizonte, eles continuam presentes e fortes, porque eles não são invenções ficcionais nem irreais. Também não são explicações causais para os fenômenos naturais ou psíquicos, como uma mitologia de base científica nos quer fazer acreditar. Nossas mentes e línguas, poluídas por saberes metafísicos e científicos, sentem uma real dificuldade de se abrir para o saber dos mitos. Eles são a dimensão mais profunda do que em nós é e teima em ser. Foram-se os mitos, mas continua com sua força onipresente o mítico. Ele se faz presente e irrompe principalmente nas obras poéticas. O vigor das obras artísticas se manifestando é o mítico irrompendo em nossas vidas. Mas nossos ouvidos, em relação às obras de arte, estão tão cheios de termos técnicos, de análises críticas e científicas e de classificações de gêneros e estilos, que é com muito esforço que nos pomos à escuta da fala do poético, da voz do silêncio do mítico. Em meio à sociedade comunicativa, ao império da fala, das

múltiplas falas, em que muito se fala e aparentemente se escuta, faz-se necessário, para a escuta da palavra cantada, acolher, numa disponibilidade livre e aberta, a sua fala. O homem só é homem pela escuta, mas não por qualquer escuta. Para isso já nos advertia há dois mil e seiscentos anos o pensador Heráclito, no fragmento 50:

> Auscultando não a mim, mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um.

Não é ao poeta, ao compositor, ao cantor, enfim, ao homem que devemos escutar, mas ao Logos. O Logos é a irrupção, em nossa vida ordinária, do extraordinário, da Linguagem poética, do mito, enfim, do sagrado. Só então somos tomados pelo saber e sabor da sabedoria. A ausculta do Logos nos remete para o mistério do real, onde a diversidade de tempos e lugares, de homens e coisas, de mortais e imortais, é um, porque o Logos é a unidade de reunião da tensão de contrários do real, em sua ambigüidade abismal e misteriosa. Portanto, saber o que somos é acolher e auscultar o Logos como unidade das diferenças. Essa é a essência da escuta: um sábio saber. Para ele nos remete a palavra cantada verdadeiramente poética. Por isso, o mesmo pensador insiste no fragmento 19:

> Não sabendo auscultar, não sabem falar.

Numa sociedade comunicativa como a nossa, somos educados para o falar, mas não para a escuta e muito menos para a ausculta. Somos tagarelas, falamos sem parar e colhemos o desconforto da sensação de isolamento, de não sermos compreendidos pelo outro. Mas estamos verdadeiramente abertos para o outro, para o diálogo, para a diferença? Estamos dispostos e abertos para a diferença da diferença? Nossas falas tendem a provocar desencontros e desentendimentos, porque não sabemos escutar. Nossa fala não é fruto da voz do silêncio. Em tempos de onipresença da palavra e da fala nunca houve tanta solidão e distância. Para falar é preciso auscultar. Para sermos realizados pela fala temos que auscultar a voz do silêncio da palavra cantada. Só assim faremos da nossa vida uma travessia de verdadeira realização, senão seremos como objetos entre os objetos, dóceis sujeitos de uma sociedade determinada pelo sistema comunicativo de emissores e receptores, e de aparente afirmação da subjetividade de cada um. O apelo para a realização, para nossa travessia, nos advém de uma ausculta, da escuta da palavra cantada. Que escuta é esta? O melhor seria tentar responder com a própria palavra cantada, pois é lá que se encontra o apelo misterioso para uma tal escuta. Contudo, não falaria a escuta, mas ainda uma fala, uma interpretação da escuta. A escuta só se dá escutando e tal só ocorre quando a palavra se anula e deixa o suave vigor da voz do silêncio nos envolver, ultrapassando barreiras e limites psicológicos, sociais, sentimentais e racionais. É preciso que nos desnudemos diante da atuação e presença do vigor da palavra cantada. Então somos a realidade eclodindo, sendo. E

ainda há o limite da palavra escrita em vez da presença envolvente do oral. Esta fala e a interpretação que ela desenvolve, de maneira alguma quer substituir a fala da palavra cantada. Consiste somente num esforço de preparação para a acolhida de escuta do seu vigor. Neste esforço, optamos por uma obra poética de dois mil e setecentos anos cronológicos, mas poeticamente atualíssima: a *Odisséia*. Obra no limiar da oralidade e da escrita, numa passagem misteriosa e aberta, pensa e tematiza a questão sempre atual e presente da escuta poética da palavra cantada. E o faz através de um mito, que se faz atual e presente pela força do mítico. Nela e por ela somos convocados para a ausculta do vigor poético da palavra cantada e da sua presença no projeto de travessia que todos nós somos. É o famoso mito das Sereias. Ele ocupa uma pequena passagem da *Odisséia* e, no entanto, se faz presente como um enigma que tem suscitado ao longo dos séculos as mais diferentes interpretações, nos desafiando qual esfinge pronta a nos devorar. Talvez ainda não se tenha percebido que o mito não é símbolo de nada e nem tem subentendidos, que seu sentido está no que diz, ou seja, no ser mito, no ser o mito da escuta da palavra cantada. Que o mito se resolve na escuta da palavra cantada e não em qualquer outra explicação. E isso coloca uma questão. Questão não é problema. Este se resolve. A questão não, apenas cada interpretação recoloca a questão em outro nível. O mito das Sereias coloca a questão da escuta da palavra cantada. Interpretá-lo é recolocar a questão na sua origem, lá onde a fonte inesgotável do real, do mistério do real se dá tanto mais quanto mais se retrai. O essencial é tomar o mito como mito, isto é, uma manifestação poética do real e não a explicação de qualquer outra coisa. No mito o real se dá e manifesta como palavra cantada, como escuta, como voz do silêncio e como travessia do homem. Na travessia, o saber do não-saber de toda sabedoria. Por isso o herói é Ulisses, no qual a astúcia se faz sabedoria, uma sabedoria viva, concreta, ética e poética, na travessia da vida, pois viver é muito perigoso, como nos lembra insistentemente Ulisses nas suas aventuras e desventuras. E o mesmo faz Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, onde colhemos a mais densa interpretação do mito poético enquanto travessia, quando Rosa diz: "Existe é homem humano, travessia". O poético acabou se tornando o mítico sem a concretude dos ritos dos mitos. A reinvenção poética da linguagem é a reinvenção dos ritos dos mitos. Por isso o poético, toda arte, tem origem mítica. E tanto o mito como a arte radicam no sagrado. Heidegger já nos advertiu: "O pensador diz o ser, o poeta nomeia o sagrado".

Homero narra o mito no canto XII da *Odisséia* e é retomado três vezes. Ulisses está em trânsito, em travessia, e Circe lhe anuncia as dificuldades que vai encontrar e o que deve fazer. Circe é " 'deusa das deusas', 'a filha do sol', cujo nome remete a kirkos, e que os escólios identificam com o anel ou círculo da natureza poderosa que reúne vida e morte, nascimento e destruição num eterno movimento ou com o movimento circular do universo" (Schuback, 1999: 166). É a primeira narrativa do mito. Diz Circe:

> *Escuta o que eu vou dizer e que um deus mesmo te relembre. É preciso passar primeiro pelas sereias, as que encantam todos os homens que delas se aproximam. Aquele que se aproximar cheio de audácia e escutar a voz das sereias, com ele nem a esposa e nem os filhos chegam a festejar na casa o retorno. Mas (enquanto) com canto doce as sereias encantam, no prado úmido (dos prazeres) putrefaz-se um amontoado de ossos de varões, e em seu redor as carnes apodrecem. Siga sempre adiante. Encha ou engordure os ouvidos dos teus companheiros com a cera amolecida do mel e que nenhum deles escute. Tu somente podes escutar se quiseres, atando pés e mãos, em pé (orthon) no mastro, mantém-te nos limites que por ele (pelo mastro) se estabelecem a escutar, o tempo que for, o canto (das sereias) e se ordenares que eles te soltem, que eles te amarrem ainda com mais força.*
>
> *Odisséia*, XII, 37-55. Trad. Schuback, 1999: 166.

No verso 150 do mesmo canto, assim Ulisses caracteriza Circe:

> Circe, de tranças bem feitas, canora e terrível deidade.
>
> *Odisséia*, XII, 150. Trad. Nunes, 1960: 182.

Esta passagem é importante porque tanto Circe como as Sereias exercitam a palavra cantada, que aponta para algo terrível e mortal. Aliás, a própria Circe encantou os companheiros de Ulisses e os transformou em animais. E o mesmo destino teria Ulisses se este não se abrisse para a fala e escuta de Hermes. Hermes, a palavra originária e poética, o sagrado primordial, ensina a Ulisses como vencer os sortilégios de Circe. Ulisses só vence porque se abre e acolhe a palavra poética original, o saber de Hermes. Ele é mais forte que o saber de Circe, e assim lhe devolve os companheiros e passa a ser a protetora de Ulisses. Aberto para a escuta de Hermes, a palavra poética, Ulisses faz a sua travessia.

Todo o mito gira em torno da *fala* e da *escuta.* Circe dirige-se a Ulisses e a primeira palavra é o verbo escutar no imperativo: "Escuta...". E é uma escuta tão importante, tão decisiva que acrescenta: "...e que um deus mesmo te relembre". Em seguida declara a Ulisses: "É preciso passar primeiro pelas Sereias, as que encantam todos os homens que delas se aproximam". Em nossa travessia, temos um encontro

marcado com as Sereias, a palavra cantada. Não é um encontro qualquer, ele pode ser mortal. Ele vai exigir de nós o empenho do que somos para colhermos o penhor do que nos está destinado. É um risco. Quem de nós tem a coragem de assumir esse risco? Por isso Circe, ao dirigir-se a Ulisses, acrescenta: "... se quiseres". Há uma atração no homem pela escuta, mas ele, mergulhado no cotidiano, na escuta dispersiva e repetitiva do dia-a-dia, pode não-querer, pode desdenhar da escuta. A decisão pela escuta tem condições: há todo um ritual. É no advento do ritual, no agir do ritual, nas ações que o homem faz a partir do ritual do mito que pode se dar a epifania da escuta. O ritual do mito – a palavra cantada – não encena, não representa, como o faz o saber da ciência. O ritual do mito se torna o sentido da manifestação da escuta da palavra cantada. Não há o rito e a escuta, mas o rito – a palavra cantada – se tornando ação é a escuta manifestativa do vigor do mito. Desta maneira, a realidade da escuta é a realidade do mito enquanto rito. O mito – a palavra cantada – é o advento da realidade enquanto sentido e palavra, enquanto fala. Na narrativa de Circe, o mito é anunciado. Ainda não há o rito, ainda não há a palavra cantada das Sereias.

Chegado o momento, Ulisses narra e anuncia o mito para que os companheiros o escutem e ele possa realizar o mito enquanto rito. Escutam o mito narrado, mas não cantado. Diz ele:

> O coração apertado, dirijo-me aos sócios de viagem:
> "Caros amigos, não basta que um só, ou que dois, fiquem cientes
> do que respeita ao destino que Circe preclara me disse.
> Não; quero tudo contar-vos, porque procuremos a morte
> conscientemente, ou possamos fugir do Destino funesto.
> Manda, em primeiro lugar, que as divinas Sereias, dotadas
> de voz maviosa, evitemos e o prado florido em que se acham.
> Somente a mim concedeu que as ouvisse; mas peço a vós todos
> que me amarreis com bem fortes calabares, porque permaneça
> junto ao mastro, de pé, com possantes amarras seguro.
> Se, por acaso, pedir ou ordenar que as amarras me soltem,
> mais fortes cordas, em torno do corpo, deveis apertar-me."
>
> *Odisséia*, XII, 153-164. Trad. Nunes, 1960:183.

O que chama a atenção em termos narrativos é a grande semelhança entre a fala de Circe e a fala de Ulisses, mas, talvez, mais importante é "... a ênfase que Ulisses dá, ao ter que narrar ele mesmo o mito, à estreita relação entre a voz e a morte estabelecida pela repetição do verbo *aleuo*, afastar-se, fugir." (Schuback, 1999: 167). Mas fugir de quê? Fugir das Sereias. Tanto Ulisses como os companheiros

devem evitar as Sereias. E por quê? É o que Ulisses diz nos versos 156 e 157: "... procuremos a morte conscientemente, ou possamos fugir do Destino funesto". Há o Destino, mas a fala da palavra cantada e a escuta podem implicar a morte ou não. Isso deve ser feito conscientemente. A morte anuncia a consumação do destino, daí a sua qualificação como "funesto". Se devem todos evitar as Sereias, só a Ulisses é permitido a escuta: "Somente a mim permitiu que as escutasse". Mas para isso deve ficar amarrado. Aparentemente, o importante não são as Sereias mas a palavra cantada. Na realidade, não há separação, as Sereias são a própria palavra cantada. O perigo está na escuta. Por isso Ulisses tem que ser amarrado. Este é o enigma e a questão do mito. Os companheiros de Ulisses foram transformados em animais por Circe porque não estavam possuídos pelo pode de Hermes. Só Ulisses, e vence Circe. Por isso os companheiros também não podem escutar as Sereias. Só Ulisses. Para escutar as Sereias, a palavra cantada, tem de estar de posse da palavra cantada. Ulisses pela escuta da palavra cantada apodera-se do que já tem, mas não sabe. Por isso será uma escuta ambígua, como veremos. Esse é o nosso destino, vivermos ambiguamente: sermos e não-sermos, saber e não-sabermos.

Ulisses anuncia o mito aos companheiros: Circe/Musa anunciou ao poeta e o poeta anuncia aos homens/companheiros. A fala de Ulisses é o mesmo mito enquanto anunciado, mas ainda não realizado. Não adianta ter a palavra cantada anunciada, codificada, se ainda não foi realizada. Ulisses mitifica o que Circe mitificou. Não podemos esquecer que o poeta é um aedo, isto é, um cantor. E só é poeta/aedo cantor porque canta a escuta das musas, ou seja, o canto das Musas/Sereias. O poeta/compositor não anuncia nada de diferente a nós homens. Para Ulisses mitificar, ele deve estar aberto para a escuta do mito, que se anuncia nas palavras de Circe/Musa. Diz Ulisses: Somente eu posso escutar (verso 160). Por que somente Ulisses pode escutar? Esta escolha nunca é explicada. Mas uma coisa fica clara: Não é uma decisão pessoal. O apelo vem de uma força que radica no que há de mais profundo e interior a nós, e que pede uma abertura: a escuta. Certamente, cada um de nós deve esperar o seu dia de ser Ulisses e escutar a palavra cantada que encanta, brotando de nosso âmago. Em algum momento, sempre diferente para cada um de nós, haverá o apelo para que o homem se abra para a escuta da fala da palavra cantada. Os mitos hoje não temos mais, ainda assim permanece sempre vivo o mítico, que é um apelo para a escuta da fala da palavra cantada. Cada um de nós está constitutivamente aberto para a fala da escuta, mas há um tempo próprio, que os gregos denominavam *Kairós*, o tempo do advento, do momento oportuno, que não se regula por datas nem por causas e conseqüências conhecidas cientificamente, muito menos por análises ou explicações técnicas. É o advento do inesperado, do extraordinário, do mistério, do vigor poético da palavra cantada, da fala do Logos. Não é o desejo de algo

consciente ou inconscientemente manifestado, mas um despertar para realizar a travessia do que somos. Porém, há o perigo da morte e Ulisses está consciente disso, como nós estamos conscientes ou deveríamos estar. Mas a educação, a sociedade e o sistema não ajudam. E interiormente repetimos: Não sou Ulisses. Mas quem é Ulisses? Ele nos aparece poeticamente como o nobre, o como deus, o exemplo de astúcia sábia e rara. Ulisses realiza poeticamente o que nós aspiramos a fazer vivencialmente, é para cada um de nós a possibilidade de realizar a travessia enquanto enfrentamento da morte, através da astúcia sábia. Ulisses é a astúcia do saber ser. Esse saber ser é que o cotidiano da vida moderna nos encobre pelo esquecimento dos mitos, substituídos pelas falas da comunicação e pela afluência dos produtos consumíveis, pelas fáceis emoções estéticas e pelo ocultamento do perigo da morte. Mas ainda se faz presente o poder e vigor da palavra cantada, como convite radical ao saber ser. Mas quem está aberto para a sua escuta e para enfrentar o perigo da morte? Porém, de onde vem o perigo da morte? Por que as palavras doces, divinas e encantadoras das Sereias podem levar à morte? Não há aí um paradoxo? Certamente, e esse é o vigor poético da palavra cantada: a sua ambigüidade. Mas todo viver não é ambíguo? Não estamos a cada momento que vivemos ao mesmo tempo morrendo? O perigo e a possibilidade da morte é uma experiência de vida. A ciência nos acena com a vida biológica e lá no seu final a morte. É um engano, é um embuste. Existencialmente morremos desde que nascemos. E isso é bom, porque só morrendo é que podemos saber que vivemos, não a vida biológica, mas o que somos e não-somos. Essa é a nossa travessia.

O advento e a possibilidade da escuta não é fruto de um desejo de Ulisses, isto é, nosso. Podemos ou não apenas acolhê-lo. A vinda da poesia não é uma decisão do poeta, pode sim ou não acolhê-la, porque a poesia é o advento e presentificação da fala das Musas, o encontro com o canto divino e encantador das Sereias, a loucura divina ou a inspiração. Atentemos para a aventura e ventura de Ulisses. Ele quer, decidiu-se pela escuta. Contudo, o que Ulisses escuta? É o terceiro relato:

> Mas ao chegar à distância somente de grito da praia,
> com toda a força a remar, não passou nosso barco ligeiro
> despercebido às Sereias, de perto, que entoam sonoras:
> "Vem para perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho,
> traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos.
> Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra,
> sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa.
> Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado.
> Todas as coisas sabemos, que em Tróia de vastas campinas,

pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram,
como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda".
Dessa maneira cantavam, belíssima. Mui desejoso
de as escutar, fiz sinal com os olhos aos sócios que as cordas
me relaxassem; mas eles remaram bem mais ardorosos.

*Odisséia*, XII, 181-194. Trad. Nunes, 1960: 184

Vejamos o que acontece quando o mito se realiza. O navio passa perto da ilha, "... à distância somente de grito da praia ...", e as Sereias o percebem e temos então a sua fala, que é canto, é palavra cantada. Em primeiro lugar, se dirigem diretamente a Ulisses, pois sabem que ele as escuta. E o convidam para a escuta da sua "... voz inefável ...". São duas as Sereias. Em seguida, expõem os benefícios da escuta do canto: o grande deleite e o ficar sabendo, o ser instruído. Depois de ouvi-las, prosseguem, dizem, não aludindo em nenhum momento à morte: "Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado". E por que a escuta leva ao saber e ao deleite? Porque elas sabem tudo, o que foi, o que é e o que será, tudo "...quanto se passa no dorso da terra fecundo". A dificuldade maior de penetrarmos no mito é de não mais acreditarmos em mitos, pois buscamos sempre um saber conceitual, explicativo, simbólico. As Sereias não são mulheres que sabem e cantam o saber. Elas são simplesmente o saber e o canto. No saber das Sereias se dá o saber como sabor: divino e encantador: "Bem mais instruído prossegue depois de se haver deleitado". Na palavra cantada não se dá apenas a experiência estética, mas enquanto poética, ela é também ética, ou seja, ontológica. O canto é o próprio e mais profundo saber se manifestando enquanto o que é. As Sereias, propriamente, não cantam algo, são a própria palavra cantada. O mito é o convite não para a representação de algo, mas para a escuta da própria e verdadeira manifestação da realidade. Esta manifestação se dá na palavra cantada como saber e sabor, por isso inefável. Quando as Sereias cantam: "Todas as coisas sabemos...", elas são a própria memória. Esta recebe na percepção e manifestação mítica do real o nome de Mnemósine. No mito das Sereias, Mnemósine se dá como palavra cantada. Esta não é portadora deste ou daquele saber, é o próprio saber, todo saber. Por ser portadora de todo saber, tem como reverso a morte. E aqui podemos falar de duas escutas de Ulisses em relação ao canta das Sereias ou de uma escuta ambígua. Uma que ele realizou e outra que ele não realizou, mesmo aberto para a escuta e atento à fala. Daí não ter morrido. Em meio à travessia do mar, que é a travessia de Ulisses, o barco, e nele amarrado ao mastro, com os ouvidos bem abertos, os companheiros remam com força. As Sereias chamam Ulisses e dizem porque ele deve ir para a ilha, se aproximar.

É a primeira escuta. Ulisses escuta de fato as Sereias. E elas prosseguem dizendo o que resultaria da aproximação **e** entrega, o saber/sabor inefável e encantador de seu canto. Elas convidam ao pleno saber e ao pleno sabor, pois podem isso doar porque tudo sabem, elas são a própria palavra cantada. Terminada a fala/canto, observa Ulisses: "Dessa maneira belíssima cantavam". Ulisses fica totalmente envolvido e atraído e diz: "Mui desejoso de as escutar, fiz sinal com os olhos aos sócios que as cordas me relaxassem". Se está desejoso de escutar é porque já escutou e não escutou. É a segunda escuta que ele não realiza, e não realiza porque os companheiros, advertidos, não lhe obedeceram, o prendem com mais força e remam mais rapidamente, se afastando das Sereias. Estas falam cantando e ele escuta, e lhe anunciam algo que ele não pode escutar, senão morreria. O que o mito quer dizer com esta dupla escuta? Nada mais além do que o mito diz: que há uma dupla escuta em nossa vida, ou seja, que a escuta é ambígua, que a palavra cantada é ambígua, que o real é ambíguo. As Sereias não falam da morte, não poderiam falar de morte, só do saber pleno, divino e inefável, porque a tensão entre saber e morte só existe para nós mortais. Só por sermos mortais é que podemos saber. Os outros seres não morrem, não sabem que morrem, perecem. O saber da palavra cantada, das Sereias, é um saber que nos faz ultrapassar os umbrais da morte. Um tal saber só se experiencia como fala do silêncio. A palavra cantada nos convida à escuta da fala do silêncio, mas como mortais só a podemos alcançar nos limites da fala. Aí está o perigo e ao mesmo tempo nossa salvação: vivermos no limiar. O vigor poético da palavra cantada se dá sempre num limiar em meio ao limite e o ilimitado. Essa é nossa situação e condição, essa é a situação e condição de Ulisses: somos irremediavelmente mortais e finitos, mas convocados ao infinito.

Imaginemos Ulisses em meio ao mar escutando as Sereias, experienciando a escuta da palavra cantada. O mar, em volta, móvel e infinito, é o sem-caminho, porque é a possibilidade de todos os caminhos. Nele e por ele, o caminho se faz ao navegar, nele o navegar ambiguamente apaga o próprio caminho que recebeu. O que resta e o que nos identifica e dá sentido? O navio, o mastro, Ulisses preso ao mastro, escutando, assumindo a sua finitude, a sua condição de mortal, mas aberto para a escuta. Por ser o sem caminho e sem sentido, o mar é o não-saber de todo saber que se oferece como caminho, sentido e saber de nosso caminhar. O pleno saber das Sereias, da palavra cantada como voz do silêncio, que é a experiência da morte, é a oferta do não-saber em todo saber da fala, é a oferta do sem-caminho e do sem-sentido em todo caminho e sentido do mar, em toda finitude do sem-limite. Por isso Ulisses tem que ser amarrado ao mastro do navio. O navio e seu mastro é o limite e a finitude no limiar do ilimitado e inefável do mar, do real, é o limite que pode ficar sabendo o ilimitado de todo saber do canto das Sereias. A escuta para se tornar escuta precisa do limite, do

limite da fala, do limite como caminho de sentido e verdade no sem-limite, no sem-caminho, no sem-sentido, na não-verdade do ilimitado do mar, da realidade. A mobilidade do mar é a própria mobilidade e instabilidade da palavra cantada. Em meio ao infinito do mar, do pleno saber da palavra cantada, precisamos nos amarrar aos nossos limites e assumir nossa finitude, para que possamos escutar. Amarrarmo-nos aos nossos limites e assumir nossa finitude não é estagnar, parar, mas singrar o mar da travessia da vida. Entre o limite da fala e o ilimitado da voz do silêncio se dá a escuta. Na escuta nos advém o ilimitado de nossos limites, da nossa finitude, nela e por ela sabemos o não-saber, somos e não-somos, daí o perigo iminente da morte, daí a necessidade de estarmos bem amarrados aos nossos limites, mas com os ouvidos bem abertos para o canto divino e encantador, para o canto das Sereias, para o vigor poético da palavra cantada. Em meio ao infinito do mar, ao infinito do real, há uma ilha, a ilha da palavra cantada, dela, pela escuta, nos advém o sentido e verdade da nossa vida. Podemos ou não acolhê-la e nos decidir por ela, como fez Ulisses, e isso é o ético, a ação ética. Por isso todo acolhimento do vigor do poético se transforma numa ação ética, porque só então somos. Mas não somos nem o mar nem a ilha. Como mortais, buscamos a vida e esta nos advém na tensão e ambigüidade do sem-limite, do abismo do mar e do divino e mortal encantamento da palavra cantada que se dá e se retrai. Sempre em estado de limiar se realiza a nossa vida, aberta para o canto divino pela escuta, em meio ao sem caminho do mar. Nossos caminhos, o frágil navio que singra, o mastro ao qual estamos, em pé, amarrados, e o sentido da escuta são uma doação do mar instável e infinito, do real se realizando. Sempre em estado de limiar somos um frágil e instável corpo que em meio às infinitas possibilidades abre o seu caminho a cada escolha, a cada escuta, fazendo da vida uma travessia. Uma travessia como limiar entre a fala e a escuta do silêncio, entre o limite e o ilimitado. Só amarrados ao limite do mastro podemos manter os ouvidos abertos e bem abertos para acolhimento do canto das Sereias, e assim nos preservamos da morte, fazendo da travessia uma caminhada de saber, sabor e sabedoria em direção à plenitude do que somos, onde canto, palavra, saber e ser se dão como escuta da voz do silêncio.

Em meio à vida cotidiana, somos assediados pelas muitas falas do sistema, sem tempo para a escuta. O mito nos fala de três escutas. A escuta de Ulisses diante da fala de Circe, o anúncio a partir do ciclo da vida e da morte. Nós, como Ulisses, possuído por Hermes, pela Linguagem enquanto poder poético da palavra, em meio ao decorrer da sua vida, em meio à vida cotidiana, podemos se abrir para uma outra escuta. Mas para tal é preciso querer. Depois Ulisses fala e seus companheiros escutam. É a segunda escuta. É uma fala onde se nega para eles a possibilidade de outra escuta. Não há querer, porque não há abertura para o que se

pode querer. A eles, filhos do cotidiano, só resta a música surda, os ouvidos fechados para o que não pode ser ouvido. A terceira escuta também é de Ulisses. Nesta escuta, o mito prevê um rito. Há necessidade de uma abertura e de um fechamento, pois é uma escuta ambígua e perigosa, como vimos. Em meio ao nosso cotidiano da nossa vida, nem sempre estamos dispostos para a terceira e ambígua escuta, para a terceira margem do rio, para a voz do silêncio. Da escuta e da não-escuta do canto das Sereias se faz a nossa travessia. Ulisses não é apenas astucioso, é sábio. Mas onde a sabedoria em meio à sociedade da comunicação e do consumo? O apelo originário para ser, ontem, hoje e sempre, como muito bem diz o mito, nos advém no canto das Sereias. Cada um tem que assumir a sua travessia pela escuta da fala da voz do silêncio.

Ou será que, seres do saber da ciência, esquecidos do sagrado em meio à vigência do profano e da estética, filhos cooptados pelo sistema de controle, não aceitamos mais as Sereias e também fechamos nossos ouvidos com cera como os companheiros de Ulisses? Temos os ouvidos surdos para o vigor do mito? Ou nem os fechamos e no caminhar de nossos passos constatamos que não há canto e o perigo mortal é um blefe? É o que nos quer fazer acreditar o sistema, porque o sistema vive da crença. Esta nos projeta em duas ilusões. A de que podemos destruir o sistema, como se isso não implicasse na eleição de um outro, talvez pior. É o que muitas experiências históricas nos dizem. A de que podemos realizar os ideais que o sistema nos propõe. E aí viramos vítimas dos paradigmas. Sem ilusões, precisamos nos abrir para a palavra cantada e seu convite à escuta, porque somos finitos e precisamos de sistemas, mas só para ultrapassá-los e afirmar igualmente a não-finitude pelo poder libertador da palavra cantada. Nessa tensão liminar nos realizamos como diferenças. É a medida da escuta de Ulisses. Por isso precisamos ter sempre presente o pensar poético de Heráclito:

> Se não se espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso. (Frag. 18, trad. Leão, 1991: 63)

**Manuel Antonio de Castro** é Mestre e Doutor em Ciência da Literatura (UFRJ) e professor titular de Póetica no mesmo departamento e instituição. Publicou, sozinho, os seguintes livros: *O homem provisório no Grande Ser-tão* (1975); *Travessia poética* (1976); *O acontecer poético - a história literária* (1982); *Tempos de metamorfose* (1994); e, em colaboração: *Teoria literária* (1976. 4a. ed.); *Manual de Teoria Literária* (1984. 8a. ed.); *Origens da literatura brasileira* (1977); *Ecologia e literatura* (1992).

**BIBLIOGRAFIA**

JARDIM, Antônio. *Música: vigência do pensar poético.* Rio de Janeiro: Faculdade de Letras – UFRJ, 1977. Tese de Doutorado.

OS PENSADORES ORIGINÁRIOS. *Anaximandro, Parmênides, Heráclito.* Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.

SCHUBACK. Márcia Sá Cavalcante (Org.). As cordas serenas de Ulisses. In: *Ensaios de filosofia.* Petrópolis: Vozes, 1999.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia.* São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. *O sentido de Zeus.* São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOMERO. *Odisséia.* 3. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1960.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas.* 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

HEIDEGGER, Martin. Qu´est-ce que la métaphysique. In: *Questions I.* Paris: Gallimard, 1968. ("Le penseur dit l´Être. Le poète nomme le sacré".)

_____. *Carta sobre o humanism*o. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I.* Campinas: UNICAMP, 1991.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo.* 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984. p.95.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar II.* Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. *Aprendendo a pensar I.* Petrópolis: Vozes, 1977.

A VIA DE CHUANG TZU. Adaptação de Thomas Merton. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 71.

PARMÊNIDES, Fragmento 1, Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlim: De Gruyther, 1959, I.

**Irineu Eduardo J. Corrêa**
UFRJ

# Ficções do humor e a idéia de ironia em Bernardo Guimarães*

**Resumo:** Bernardo Guimarães seria um legítimo e muito bem qualificado romântico. Entretanto, ele acaba situado como um poeta secundário, no cânone. Este ensaio explora esta contradição. Para isto, destaca algumas ocorrências das categorias de ironia e de humor nos versos do poeta, e sugere que o uso que faz delas é radical, produzindo uma crítica que ultrapassa aos padrões estabelecidos para o movimento. Assim, ele acaba por se colocar fora da norma medíocre e, portanto, fora do lugar onde os eleitos são posicionados.

**Palavras chaves:** ironia, humor, cânone.

**Abstract:** Bernardo Guimarães could be thought of as a legitimate and qualified example of the Romantic poet. In spite of this, he has been listed as a secondary poet by the canon. This essay explores this contradiction. In order to do that, it highlights some inscriptions of irony and humour in the poet's lines, and suggests that the use he makes of them is a radical one, producing a criticism which goes far beyond the established patterns of Romanticism. Thus, the poet ends up placing himself apart from mediocre norm, and therefore, outside of the arena occupied by those thought of as "legitimate" poets.

**Keywords:** irony, humour, canon

## Um poeta à margem

Bernardo Guimarães ocupa uma posição estranha no cânone brasileiro. Seu nome não é esquecido pela crítica e está presente na maioria das antologias e histórias da literatura. Porém, com freqüência, é lembrado para ser ridicularizado ou mostrado com o que tem de mais problemático em sua obra. Os modernistas de 22, por exemplo, parodiaram o título de seu romance mais famoso, *A escrava*

*Isaura*, no manifesto *A escrava que não é Isaura*, no qual caricaturam a estética romântica e propõem uma renovação nas artes. Um dos compêndios mais conhecidos de história da literatura brasileira reporta a má vontade dos literatos daquele tempo para com o regionalismo do escritor, no exemplo Monteiro Lobato, e identifica um possível preconceito racial que transitaria pelo texto do autor, justificando-o como sintoma da prevalência dos padrões estéticos europeus na representação da imagem da personagem mestiça[1].

Na avaliação de Bernardo enquanto poeta, o posicionamento da crítica se altera de modo significativo. Sílvio Romero, embora veja certas dificuldades nos aspectos formais de sua composição, considera-o autor para ser relido, pois novas nuances líricas serão sempre encontradas em seus versos – opinião que adquire o claro sentido de elogio. José Veríssimo vê qualidades de difícil superação no entusiasmo e no caráter nacionalista de sua obra[2]. Machado de Assis aponta ser injusta a falta de reconhecimento das suas qualidades poéticas[3]. Entretanto, apesar de elogios como estes, ele é mantido numa posição de segundo plano nas antologias e nos compêndios de história. Um curioso deslocamento para a margem do cânone, se considerarmos seus três defensores acima referidos – importantes vozes nos processos de canonização.

Em sua defesa vai também Manuel Bandeira, outra importante voz do cânone, que o posiciona entre os mais importantes autores de seu tempo, capaz de realizar a síntese do romantismo em versos[4].

Este ensaio se articula especialmente na direção indicada por Bandeira. Para tanto, pretende realizar uma aproximação da ironia e do humor, duas importantes categorias do romantismo, conforme Novalis e Schlegel as propuseram, apontando a apropriação que o poeta brasileiro faz delas, em alguns dos seus versos de riso e zombaria. Ao final, talvez seja possível vislumbrar que versos aparentemente toscos e despretensiosos serão exatamente aqueles nos quais o autor deixou impressas características românticas fundamentais. Uma identidade revolucionária no sentido em que o romantismo pretendeu estabelecer uma concepção de mundo distinta daquelas que existiram até então. Um movimento que, em suas origens, corresponde à crise profunda dos últimos anos do século XVIII, no Ocidente - crise econômica e política, com a ascensão definitiva da burguesia ao poder, e crise filosófica e moral, expressa no debate proposto pela crítica kantiana, equação de especial interesse para este trabalho, especialmente quando traz à baila a discussão sobre o sujeito e sobre a posição da arte na sociedade[5]. Debate que se desdobra até os tempos atuais.

**Algumas revisões**

Os estudos sobre a obra bernardina permanecem relativamente raros. Num catálogo editado por ocasião do centenário de sua morte, em 1984, estão arrolados apenas 25 títulos de ensaios e trabalhos sobre o escritor e sua obra. Na biografia do escritor, preparada por Basílio de Magalhães, estão indicadas 60 obras de referência direta a ele[6]. À guisa de comparação, um catálogo comemorativo dos 150 anos do nascimento de Castro Alves relaciona mais de 300 trabalhos sobre o poeta baiano.

Todavia, o processo de esquecimento sofrido por Bernardo é muito sofisticado. O que acontece com *O elixir do pajé* seria exemplar disso: o poema, de cunho fescenino, está entre os seus trabalhos mais conhecidos, porém sua divulgação é devida principalmente à ação quase clandestina de pequenas tipografias, pois ele sofre uma forte censura no meio editorial mais qualificado, informa Magalhães. E, realmente, consultada a edição completa de suas poesias, realizada sob os auspícios do antigo Instituto Nacional do Livro, vê-se que o poema do pajé não consta[7]. Nenhuma alusão, nem quando o ensaio introdutório faz referências às poesias joco-sérias ou às obras indianistas, duas categorias nas quais a obra se enquadraria facilmente. É como se aquele poema não existisse para a bibliografia oficial[8].

No espaço acadêmico, dentre as poucas referências encontradas sobre a obra censurada do poeta, destaca-se aquela feita por Haroldo de Campos que, em "Poesia sincrônica", discute a inserção da obra literária nos diferentes contextos culturais e sua projeção na contemporaneidade. Ao fazê-lo, sugere que a poesia erótico-escatológica reuniria a capacidade de romper com a sincronia da cena canônica do romantismo e interrogaria sobre o que esteve presente no imaginário daquele momento, mas foi censurado: o burlesco, o bestialógico e o *nonsense*. Entre os exemplos que escolhe, está justamente Bernardo Guimarães[9].

Numa referência mais direta, "Bernardo Guimarães: romantismo com pé-de-cabra", de Flora Sussekind, denuncia a lógica da censura que impediu que o trabalho do poeta tivesse a existência reconhecida "em meio aos indianismos, arroubos de eloqüência e subjetividades lacrimejantes do romantismo brasileiro". Na perspectiva daquela idealização não haveria lugar para um velho debochado e sua sexualidade, expostos ambos com todas as letras. Uma tal atitude seria difícil de ser aceita sem resistências, em especial por um projeto ideológico com pretensões de objetivar uma imagem para o herói fundador da nacionalidade, o índio puro de corpo e alma. Segundo a pesquisadora, ocorreria

uma equação perversa, na medida em que as qualidades ímpares do poeta, crítico e exímio explorador das contradições do manifesto romântico, concorreriam para que ele fosse marginalizado pelos segmentos mais normalizantes do movimento[10].

Luiz Costa Lima é o terceiro teórico que se propõe a analisar a obra bernardina. Explorando alguns aspectos do pseudo-esquecimento que o poeta sofre, "Bernardo Guimarães e o cânone" recupera o processo com que Romero e Veríssimo engendraram as suas avaliações: "pelos modelos da poética retórico-sentimental que aqui mais circulavam". O texto crítico chama a atenção para a característica original da presença de uma melopéia neoclássica naqueles versos e denuncia a escassa preocupação dos estudos literários com trabalhos que fogem à norma: tal situação seria devida à falta de uma visão social e política dos estudos literários[11].

Curiosamente, uma ida ao texto de Veríssimo evidencia que as razões que invoca para ressaltar as qualidades do poeta dizem respeito a uma certa "filiação clássica de seu pensamento e estro". Razões contra as quais se colocaria, por sua vez, a afirmação de Bandeira, anteriormente lembrada, quanto às exemplares características românticas de Bernardo[12].

Qual seria, então, o lugar do texto de Bernardo Guimarães: uma obra oscilante entre a pieguice denunciada pelos modernistas e o escracho de baixo nível indigno de aparecer até mesmo em suas "obras completas" ou, ainda, um neoclássico perdido no auge do romantismo? Controvérsias como estas exigiriam a palavra poética para serem perscrutadas. Respondendo sobre si próprio, João Cabral de Melo Neto define a idéia, sempre imprecisa, de movimento literário: "Uma geração se caracterizaria menos pelo comportamento de seus membros que pelos condicionamentos que sofrem ao se interessarem por literatura". As realizações que fazem seriam as responsáveis pela marca da originalidade, qualidade determinante para a permanência da obra no cenário poético, sabe-se[13].

As sinalizações das leituras de Byron, Musset, Bocage e outros mais antigos, notáveis em epígrafes e outras referências, estariam marcando de maneira consciente a integração de Bernardo ao romantismo. Todavia, estas marcas não bastariam para determinar tal integração de maneira incontestável – vide as conotações da resposta de João Cabral. As possibilidades da aproximação entre o verso bernardino e as propostas românticas poderão ser mais aprofundadas e melhor verificadas com o destaque de algumas ocorrências da ironia e do humor ali.

**Ironia e humor**

O primeiro termo, *witz* no idioma alemão, surge como um jogo soberano de destruição e construção, no qual o sentido velho, habitual e preestabelecido das idéias se perderia, dando lugar para a constituição de um sentido novo para uma velha frase, sentido transformador das antigas relações – não se pode esquecer que o romantismo é revolucionário em sua gênese e os românticos estavam projetando um novo mundo.

> Um achado *witz* é uma desagregação de elementos espirituais, que, portanto, tinham que estar intimamente misturados antes da súbita separação. A imaginação tem que estar primeiro provida, até a saturação, de toda espécie de vida, para que possa chegar a tempo de eletrizar-se de tal modo pela fricção da livre sociabilidade que a excitação do mais leve amigo ou inimigo possa arrancar faíscas fulgurantes e raios luminosos, ou choques estridentes[14].

No contexto romântico, ela seria como o reencontro de dois pensamentos amigos que estiveram distantes. No contexto da psicanálise, de muito prováveis origens românticas, esta palavra de toada insensata invoca o que esteve oculto de seu emissor e se revela no contato estabelecido, por um instante, com o destinatário da mensagem. Ela seria a mais social das funções psíquicas que têm como objetivo a produção de prazer.

> Um senhor de terras nota um aldeão e encontra semelhança consigo próprio, pergunta se a sua mãe não tinha freqüentado o castelo. O homem responde afirmando que sua mãe não o havia feito, mas seu pai sim[15].
>
> Dois judeus encontraram-se num vagão de trem em uma estação na Galícia. "Aonde vais?", perguntou um. "A Cracóvia", foi a resposta. "Como você é mentiroso!", não se conteve o outro. "Se você dissesse que ia a Cracóvia, você estaria querendo fazer-me acreditar que estava indo a Lemberg. Mas sei que, de fato, você vai a Cracóvia. Portanto, por que você está mentindo para mim?"

Neste dois exemplos, a mensagem incoerente traz à baila um jogo em que a inteligibilidade se faz presente na solicitação de reconhecimento – criado a partir de uma idéia que sofre a condensação e o deslocamento, processos inconscientes que terão que ser recolhidos e reconstituídos por uma terceira pessoa, o ouvinte. O jogo de palavras, e de idéias, contém a verdade contrária ao modo e aos hábitos do pensamento corrente, faz transbordar em suas margens o conteúdo que não está presente e, no entanto, ali tem sua existência momentaneamente garantida. Note-se como tempo e espaço são fundamentais nesta articulação: a réplica à fala inicial tem que ser imediata para que o jogo se dê. Freud cita o poeta Jean Paul –

"Um *witz* é como o padre que casa a todo casal" – para frisar o reconhecimento de uma identidade inelutável entre as palavras que participam daquele jogo. E completa: "e dá preferência aos casais a cuja união os parentes abominam"; expondo o caráter provisório daquela consagração.

A ironia permitiu ao aldeão responder à altura o insulto que impregnava a pergunta do nobre presunçoso, o que não poderia ser feito abertamente, sob risco de vida. As suas palavras, aparentemente sem sentido, garantem que o material verbal e as situações conceituais resistam à crítica externa e transponham as inibições internas que mantiveram as fontes de prazer inacessíveis – seja do ponto de vista do criador quanto daquele que irá reconhecer o espírito do que é insensato na aparência. O prazer tornado acessível pelo jogo criado com as palavras seduz quem ouve. A expressão sem sentido, que escapa distraidamente, "traz a verdade à luz"[16] e o que era surpreendente se afirma como sentido.

O humor, por sua vez, seria uma categoria à parte, distinta do *witz*, afirma Novalis.

> Humor é um maneirismo arbitrariamente adotado. O arbitrário é o picante nele: humor é o resultado de uma livre mescla de condicionado e incondicionado. Através do humor, o peculiarmente condicionado se torna universalmente interessante, e adquire valor objetivo. Onde fantasia e juízo se tocam, nasce o *witz*; onde razão e arbítrio fazem par, humor. A zombaria faz parte do humor, mas é inferior em um grau: não é mais puramente artística, e é muito mais limitada. O que Fr. Schlegel caracteriza como ironia não é, segundo meu parecer, nada outro senão a conseqüência, o caráter da clareza de consciência, da verdadeira presença de espírito. A ironia de Schlegel pareceu-me ser genuíno humor. Vários nomes são proveitosos a uma idéia[17].

A defesa da identidade do humor frente à capacidade agregadora da ironia é, igualmente, sustentada pelo texto psicanalítico. O humor representaria um triunfo do narcisismo diante do desamparo da realidade: um condenado, ao se ver diante do carrasco e da forca, declara "que a semana estava começando otimamente!" Por um momento, o prisioneiro se liberta da situação de opressão absoluta e acha na circunstância que o oprime violentamente o humorístico, juntando sua própria posição, a do carrasco e a de tudo que está à sua volta. O "Supereu, por um rápido e decisivo instante, abandona a identidade que recalca em favor da ilusão e do prazer que liberta" e ajuda o Eu a se mostrar em toda a sua potência – o representante da palavra do pai no psiquismo, que habitualmente ameaça e impõe os limites da realidade, protegerá o sujeito das imposições desta mesma realidade. O sentido das palavras do sujeito humorístico seria: "Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!"[18].

Em comum entre ironia e humor: o exemplar deslizamento entre o que está escrito e as idéias que circulam e se modificam naquelas frases. O especial deste jogo é a psicanálise lacaniana que explica, quando invoca o exercício de re-encadeamento de significações como jogo criador das condições para alterar o sentido e as relações que, no senso comum, relacionam significantes e significados. Na situação nova um não se sobreporá ao outro, mas deslizarão ao sabor de valores novos que se estabelecem ali, num rápido e original momento, ou seja, significante e significado se alteram continuamente, dependentes das sempre mutáveis circunstâncias[19]. Nos exemplos freudianos se deixa antever o fio de amargura que sustenta o sujeito diante da precariedade da condição humana, seja diante do fato banal ou do acontecimento ímpar e definitivo para sua existência – o amigo que ao mentir diz a verdade e a suposição que o outro amigo faz quanto a isso; o nobre que, ao lhe achincalhar a mãe do aldeão, tem a sua própria achincalhada; a morte eminente e inexorável dita como se fora improvável.

No contexto das rimas do poeta, as acentuações irônicas e de humor funcionariam dentro do mesmo princípio, seriam como importantes instrumentos para que um autor se apresente consciente das implicações e conseqüências da dicção e temática de seu tempo, capacitando-o a exercitar transgressões às soluções consagradas para as coisas do mundo, banalizadas pelo senso comum ou mitificadas pela razão científica. Isto, que se ressalte cuidadosamente, num dos planos em que a inspiração poética funciona, pois a questão da consciência total e positiva do poeta sobre a execução e conseqüências de sua obra é profundamente problemática. Afinal, defendemos em outra oportunidade que, no limite, a projeção que a poesia faz em benefício das indeterminadas leituras futuras exige que se abandone a concepção de que o sujeito autor seja livre e consciente, pai de sua obra, através da qual falaria para seus leitores *ad extremum*, em favor da possibilidade que o texto se ofereça às múltiplas leituras e guardasse uma potência de dizer para além do que o seu autor previu. Hipótese que, por sua vez, não implica, como termo acessório, na formulação da morte do autor, mas sim na refutação da concepção metafísica do sujeito, combate marcado profundamente pelas idéias de Freud[20].

## A pena do poeta

Retornando a questão da obra de Bernardo e sua inserção no romantismo, vamos ensaiar o apontamento da ocorrência da ironia e do humor em sua obra. Inicialmente, recuperaremos a afirmação de Veríssimo quanto a ser o poeta o único romântico sem tristeza e dolência, sem excesso de subjetivismo e sem

morbidez sentimental[21]. Evitando concordar com a afirmação em toda a sua amplitude, descobrir humor e ironia nos versos bernardinos não é tarefa difícil, pois aparecem em várias formas e cumprindo diversas funções. Funções que, preliminarmente, estariam fundadas nas próprias razões do poeta, para quem a poesia nacional deveria seguir a sua "própria inspiração", numa crítica veemente a um certo modelo de intelectual que fazia poesia brasileira, como se as cidades brasileiras fossem como Paris, Roma ou Londres e o sertão pudesse ser representado como os Alpes ou os Bálcãs – crítica fundadora do romantismo no Brasil, desde os debates que têm o *Discurso sobre a história da literatura no Brasil*, como marca central. Mesmo grandes autores como Goethe, Byron e Musset, ou Zola e Guerra Junqueiro, "são para serem admirados", nunca tomados como modelos. País diverso, clima diferente, índole divergente, costumes outros, estado civilizatório distanciado do europeu propiciariam poesia divergente. Sua intenção: não seguir escola nenhuma, ser eclético[22].

Vai inscrito nesta manifestação o projeto de ir contra o sentido medíocre da produção literária. Qual seria o instrumento do poeta, para isto? A palavra. Não uma palavra qualquer, ou uma palavra onde o significante determina significados definitivamente elevados – absolutamente líricos e canônicos. Para responder ao falseamento de sentido que denuncia, ele oferecerá a palavra insensata, onde se reconhece o humor e a ironia. E o faz no sentido direto em que a poesia se articula, o estro e o modo de pensar pelo qual é realizada de modo geral e habitual. Postura que nos parece de conseqüências marcantes para todo o conjunto de sua obra e que o identifica diretamente com as pretensões fundamentais do romantismo, conforme preconizadas pelos citados Schlegel e Novalis.

Em algumas composições, a ironia incide diretamente sobre alguns dos mais nobres temas poéticos – como o são cabelos, olhos, "mil coisas gentis" dos seres amados – cantados a exaustão por tantos românticos da melhor cepa e que, de tanto serem retomados acabam banalizados. Bernardo, neste caso, é impiedoso e visita detalhadamente as principais soluções que a lírica de seus pares consagrou. Algumas vezes o faz de modo explícito e outras com a mais sutil ironia:

> Cantem outros os olhos, os cabelos
> E mil cousas gentis
> Das belas suas: eu de minha amada
> Cantar quero o nariz.
>
> Não sei que fado mísero e mesquinho
> É este do nariz,
> Que poeta nenhum em prosa ou verso
> Cantá-lo jamais quis[23].

E descobre que esta peça da anatomia merece um longo poema, de métrica diversificada e rica. Nele, mais do que elevar o nariz que já está erguido no meio das demais funções do rosto, Bernardo rebaixa as muitas bocas, queixos, dentes (e, por aproximação, mãos, cabelos etc.), elevados objetos dos desejos de tantos vates. O destaque ao nariz vai num crescendo até que, brincando com as palavras, indicador de um completo domínio da *mimesis*, imagina as conseqüências da pseudo-inabilidade do autor na exaltação de tão delicada parte do corpo da amada, com a própria declarando: "Pois se meu nariz é trombeta?.../Oh! não mais, Sr. poeta,/Com meu nariz s'intrometa". Ou seja, o poeta prevê que acabará por ter seus esforços malogrados. Nariz, do qual antes dele, somente Gregório de Matos havia cantado, em ferozes versos que *O enfurecido poeta daqueles ciúmes descompostos lhe faz esta horrenda anatomia*.

Conforme lição de Bandeira, *O devanear de um céptico* pode ser considerado um poema síntese do romantismo. Uma observação que se evidenciará na medida em que visita o âmago da relação sujeito-mundo, central para aquele movimento:

> Ó mortal, por que assim teus olhos cravas
> Na abóbada do céu? – queres ver nela
> Decifrado o mistério inescrutável
> Do teu ser, e dos seres que te cercam?

Deste lugar, o ceticismo em relação às realizações humanas dialoga com a idealização da humanidade que, exatamente por ser idealizada, sempre ocupará o espaço do irrealizável na plenitude com que foi imaginada. Mesmo diante da morte, suprema companheira do autor romântico, o sonho de harmonia total com a natureza é frustrado, conforme anuncia o poeta cético na estrofe final – "Se ao menos eu soubesse que co'a vida/Terminariam tantas incertezas/.../Para sempre apagar-se... – mas quem sabe?" Sutil ironia: será impossível saber se a morte é solução para o sentimento de estranhamento em relação ao mundo não idealizado. Ironia que se posiciona em contraponto a tantos versos nos quais a morte é exaltada como libertação e elevação das qualidades do mortal: "Quando a morte nos colhe, o que nos resta/A não ser das virtudes grato aroma?", de Gonçalves Dias;[24] ou ela é responsável por uma dor sem medida: "A todos nós, deixando em hora triste, /Cheios de dó, transidos de amargura", de sua própria lavra;[25] versos nos quais a morte surge inexorável e irremediável – marcada sempre por dimensões absolutas.

Em "Dilúvio de papel", o mote para o poema é o sentimento de ambivalência, marcado com uma boa dose de cinismo, proveniente do abandono do habitual e elevado distanciamento das coisas do cotidiano, um flagrante de seus primeiros

compromissos com o mundo do trabalho, a mundana e medíocre atividade jornalística. A estratégia romântica toma rumo diverso do comum, surgindo envolta no humorismo evidente, quase zombeteiro, mas, nem por isso, salvaguardada do mesmo desespero e ceticismo em relação às coisas do mundo, talvez, pela mistura de soluções, uma peça de transição, entre o humor e a ironia[26].

A musa toma a palavra do poeta, ao invés de inspirá-lo:

> Que vejo? junto a meu lado
> Um desertor do Parnaso,
> Que da lira, que doei-lhe
> Faz hoje tão pouco caso.
>
> Ricas promessas de um porvir imenso?
> Nossos vergéis floridos
> Trocas por esse lúgubre recinto,
> Onde os dias te vão desenxabidos
> Em lânguido marasmo;
>
> ....................................
>
> Onde estás a criar cabelos brancos
> Na lide ingloriosa
> De alinhavar a trancos e a barrancos
> Insulsa e fria prosa!

Leiam-se alguns dos poemas de Álvares de Azevedo, como "Editor", "Dinheiro", "É ela! É ela! É ela!" e "Minha desgraça" e se notará nos dois autores a mesma dicção, o mesmo desespero diante das tensões entre as coisas do mundo e as da poesia. Sem que o desenvolvimento dos poemas seja necessariamente o mesmo: um traço de fina ironia não deixará o poeta esquecer a importância da fidelidade à musa inspiradora, esteja ela imaginada numa reles lavadeira, por Azevedo, ou numa visão fugidia, visitando uma redação de jornal e tentando afogar o poeta traidor, caso do poema de Bernardo.

O humor assume absoluto, adquirindo as características de zombaria, na classificação proposta por Novalis para criticar o estranho nome da freguesia de Madre-de-Deus-do-Angu e produz a pergunta: "*Se na sagrada escritura/Já encontrou, por ventura,?/Um deus que tivesse madre*?"[27] Pergunta que só admite uma resposta:

> Uma emenda supressiva:
> Suprime a madre, que é viva,
> Fica o angu, que é comida.
>
> ..........................................

*Chame-se a tal freguesia*
*A do Angu de Deus, sem Madre.*

Resposta implacável. Comida não serve para nome de lugar: serve apenas para marcar o ridículo da situação.

Em outro poema será possível encontrar a ironia no seu estado mais elaborado, produzida entre o recalque e a censura de gestos e sentimentos, recheada de significações e, portanto, pronta para causar estranhamento e emoção quando e onde menos se esperaria. Este efeito pode ser visto na paródia a *Lembranças do nosso amor*, de Aureliano Lessa. Os versos bernardinos estão cheios de imagens grosseiras – "berros da vaca do mar", "mulher desejada comendo marmelada". Um contraste e um desenvolvimento inesperado, caso fossem observadas as indicações do título que, em sua epifania amorosa, habitualmente seria saudada com um conteúdo lírico e sentimental. Ao final do poema, entretanto, o sujeito poético não resiste, e a linguagem escrachada que usa não consegue esconder a triste expressão de saudade, e ele se mostra agradecido ao anjo da morte que "afoga por amizade,[28]/Lembranças do nosso amor!" revelando que a dureza das imagens escolhidas, na verdade, tentavam manter secreto o mais romântico estado d'alma: coisas de poeta, possibilidades da poesia.

## Conclusão

*Unheimelich* é a palavra que o texto psicanalítico usa para descrever a relação de ambigüidade entre a integridade que marca o Eu, fechado em torno do sujeito e dos objetos e capaz de sujeitar todos aos seus desejos, e o risco de desintegração que marca o surgimento de uma outra presença no horizonte daquele Eu, presença fora da relação de sujeição apontada. As conseqüências derivadas da presença do estrangeiro podem ser bastante duras, chegando às tentativas de supressão física do identificado como o Outro.

Bernardo Guimarães parece mimetizar uma relação de estranhamento em toda a sua complexidade. Escrevendo sua obra no justo momento em que a literatura brasileira tinha um projeto com amplos compromissos políticos ideológicos que refletiam, inclusive, nos padrões estéticos e qualitativos da produção artística, ele se apresenta como um texto que se diz presente naquele horizonte, devidamente qualificado para escrever poesia nos padrões vigentes, como o faz em *O devanear do céptico*. Porém o faz no espaço mais radical que aquela estética seria capaz de produzir e aceitar – nos termos propostos pela ironia e humor.

Na composição que exercita, o texto do poeta dialoga com seus pares e se deixa reconhecer romântico, mas o faz no espaço da contra-dicção do que é corrente. Atuando sempre nos limites, a obra, nas aparências, sempre estaria deslocada, imersa nas marcas da pieguice ou da escatologia de sentido raso, embora venha afiançada pela crítica da mais alta estirpe, conforme se registrou. Neste sem-sentido estaria, talvez, uma estratégia de nunca se revelar completamente para o leitor atual e manter a possibilidade de um diálogo endereçado às indeterminadas demandas futuras – um espaço literário absoluto e, neste sentido, absolutamente romântico.

**Irineu Eduardo Jonas Corrêa** é Doutorando em Semiologia e Mestre em Teoria Literária pela Faculdade de Letras, UFRJ. Pesquisador efetivo da Fundação Biblioteca Nacional. Integrante dos grupos de pesquisa Estéticas de fim-de-século e ARS, inscritos no Diretório de Pesquisa do CNPq. Publicou, entre outros trabalhos, "Anotações a propósito da imitação poética" In: *Fronteiras da Literatura: discursos transculturais* vol. 2 e *Catálogo de obras de Freud na FBN*.

**BIBLIOGRAFIA**

BANDEIRA, Manuel. (org.) *Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase romântica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia sincrônica. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 211-7.

CANDIDO, Antônio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

---------. *La carte postale*. Paris: Flamarion, 1980.

DIAS, Gonçalves. Fragmentos. In*: Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. 23 v.

GUIMARÃES, Bernardo. *O elixir do pajé*. Rio de Janeiro: Editorial Piraquê – Os Cem Bibliógrafos, 1958.

---------. *Poesia erótica e satírica*. Prefácio, organização e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

---------. Produções satíricas e bocageanas de Bernardo Guimarães. In: IONES CORREA, Irineu Eduardo J.(org e notas). *Biblioteca virtual: poesia brasileira*. Rio de Janeiro: www.bn.br, 2001.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1959.

*HOMENAGEM A BERNARDO GUIMARÃES*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

JONES CORRÊA, Irineu Eduardo. *A feminilidade e a poesia romântica: especulações sobre o poema da psicanálise*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1999. Dissertação de Mestrado.

LACAN, Jacques. *Écrits* I. Nouvelle édition. Text intégral. Paris: Seuil, 1999. (Existe edição em português : ___. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LACOUE-LABARTHE, P. e NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire: theorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

MAGALHÃES, Basílio de. *Bernardo Guimarães (esboço biográfico e crítico)*. Rio de Janeiro: Typographia do Annuário do Brasil, 1926.

NOVALIS. *Pólen*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodríguez Torres F°. São Paulo: Iluminuras, 1988.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 5 vols.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SUSSEKIND, Flora. "Bernardo Guimarães; romantismo com pé-de-cabra". FOLHETIM, suplemento da *Folha de São Paulo*, 9 de setembro de 1984.

VERÍSSIMO, José. *Estudos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929.

**NOTAS**

* Versão escrita de trabalho apresentado durante a I Jornada de Estudos do ARS – Arte, Realidade e Sociedade – em 2 e 3 de julho de 2003, na Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

[1] BOSI, A. (1993) p. 155-60.

[2] ROMERO, S. (1953) T. III, p. 1065 e segs. e VERÍSSIMO, J. (1929) p.311 e segs, respectivamente.

[3] Apud GUIMARAENS FILHO, A. de. Introdução (1959).

[4] BANDEIRA, M. (1996) p. 13.

[5] Entre outros, LACOUE-LABARTHE, P., NANCY, J.-P. (1978) p. 13-5.

[6] *HOMENAGEM A BERNARDO GUIMARÃES*. 1984 e MAGALHÃES, B. (1926) p. 271-7.

[7] GUIMARAENS FILHO, A. de. (1959)

[8] Recentemente este processo vem sendo rompido e pelo menos três editores importantes apresentam os textos dos poemas sem restrições ou cortes. O primeiro é aquele preparado sob o patrocínio dos "Cem Bibliógrafos", ilustrada e impressa em pranchas. O segundo é a coletânea *Poesia erótica e satírica*, editada pela Imago. A outra edição está publicada na biblioteca virtual, da Fundação Biblioteca Nacional.

[9] CAMPOS, H. de. "Poesia sincrônica". (1969) p. 211-7.

[10] SUSSEKIND, F. "Bernardo Guimarães; romantismo com pé-de-cabra". 1984.

[11] LIMA, L. C. "Bernardo Guimarães e o cânone". (1991) p. 242-252.

[12] VERÍSSIMO, J. (1929) p. 311.

[13] SECCHIN, A. C. "Entrevista de João Cabral de Melo Neto". (1999) p. 325-333.

[14] SCHLEGEL, F. "Lyceum, fragmento 34". (1997) p. 25.

[15] Os exemplos destacados, deste ponto até nova referência, estão em FREUD, S. "Os chistes e sua relação com o inconsciente". (1989) v. VIII. p. 13-238.

[16] FREUD, S. "A psicopatologia da vida cotidiana". (1989) v. VI. p. 11-240.

[17] NOVALIS. (1988) p. 589.

[18] Conforme analisa e exemplifica FREUD, S. "O humor". (1989) v. XXI. p. 189-196.

[19] Segundo, principalmente, os conceitos expostos em LACAN, J. "L'instance de la lettre dans l'inconscient". (1999) p. 490-526.

[20] JONES CORRÊA, I. E. (1999) p. 22-3.

[21] VERÍSSIMO, J. (1929) p. 311.

[22] Nesta nota fica em destaque a posição crítica do poeta em relação à literatura brasileira naquele momento e as conseqüências desta posição em seu próprio texto. GUIMARÃES, B. "Folhas de outono" in GUIMARAENS FILHO, A. de. (1959) p. 327-334.

[23] GUIMARÃES, B. O nariz perante os poetas. In: GUIMARAENS FILHO, A. de. (1959) p. 89-93.

[24] DIAS, G. "Fragmentos". (1998) p. 672.

[25] GUIMARÃES, B. À morte da inocente Maria. In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: INL/MEC. (1959) p. 366-7.

[26] Uma crítica avant la lettre à futura promiscuidade entre a atividade do poeta e a do jornalista, que teria seu ponto culminante na cena finissecular do Rio de Janeiro. GUIMARÃES, B. Dilúvio de papel. In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: INL/MEC. (1959) p. 107.

[27] GUIMARÃES, B. "Parecer da comissão de estatística a respeito da Freguesia de Madre-de-Deus-do-Angu". (1992) p. 143-145.

[28] GUIMARÃES, B. Lembranças do nosso amor. In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: INL/MEC. (1959) p. 444.

**José Carlos Prioste**
UFRJ

# A escritura do branco

**Resumo:** A poesia de Mallarmé configura um jogo dialético de ambivalência paradoxal que conjuga tanto um esquema ontológico da desrealização através da representação lingüística da presença do Nada como mediatiza, pela atenção à palavra virginal e encantatória, uma tensão entre lírica e sociedade efetuada por uma linguagem que se põe em desacordo com o todo que a circunda.

**Palavras-chave:** linguagem, lírica e sociedade.

**Abstract:** Mallarmé's poetry configures a dialectical play of paradoxical ambivalence which both combines an ontological schema of derealization through linguistic representation of the presence of Nothingness, and mediates, through the attention to the virgin and encantatory page, a tension between lyrical poetry and society, effected by a language which places itself in disagreement with the whole of its surroundings.

**Keywords:** language, lyrical poetry and society.

## Os dados *dados*

Seria possível demarcar o espaço da escrita na poesia de Mallarmé? Conforme Hugo Friedrich, a poética mallarmeana buscaria a nulificação da realidade e dos objetos através de um processo de desconcretização em que se escaparia à designação corrente da linguagem para ressaltar a palavra em sua multiplicidade significativa e não para despertar ou impor um sentido inequívoco. Tal afastamento do discurso funcional teria por objetivo uma "oposição contra a sociedade comercializada, e contra a decifração científica do mistério do universo".[1]

O esquema ontológico na poesia do autor de *Hérodiade* teria por fundamento basilar a desrealização na qual se processaria uma transferência do concreto à ausência como meio de se evitar a univocidade lingüística pela representação lingüística da presença do Nada e do Absoluto. Nega-se objetivamente para se

compensar através da criação lingüística. Há uma freqüência de palavras que conotam a noção de fracasso: recife, naufrágio, afogamento, queda, noite, inutilidade. Um das questões fundamentais na obra de Mallarmé seria a insuficiência da linguagem, o fracasso desta frente ao Absoluto e deste diante daquela. Friedrich afirma que em *Un coup de dés* "nem mesmo o Nada é alcançado, porquanto o pensamento não pode escapar aos acidentes (da linguagem e do tempo)"[2]. Friedrich parece objetivar em sua análise somente as componentes semânticas e significativas, esquecendo-se de que o próprio poema *Un coup de dés* remete sempre a dados concretos imediatos: o branco do papel e a tipografia variada. E mesmo essa desrealização e desconcretização implícitas em Mallarmé, segundo o autor de *Estrutura da lírica moderna*, terminam por remeter, paradoxalmente, a uma relação com a realidade e com o concreto pela sua própria negação.

## Galáxias expressivas e nebulosas do conteúdo

### *Teatro do significante*

Ao findar o século dezenove, ocorreu uma mudança na representação do universo através da arte. Com o advento da fotografia, a pintura renuncia à representação figurativa de ser um retrato fiel da realidade, embora no Impressionismo a obediência ao princípio da variação da luz continue a privilegiar o que Marcel Duchamp denominou de arte retiniana[3]. Octávio Paz afirma que "as obras no passado eram réplicas do arquétipo cósmico no duplo sentido da palavra: cópias do modelo universal e resposta humana ao mundo, rimas ou estrofes do poema em que o cosmos diz a si mesmo"[4].

A crise na representação, segundo uma concepção mimética da forma externa dos objetos, irrompeu também na poesia. Surgiu uma escritura que põe em questão o próprio verso em sua estrutura tradicional, que não se vale mais unicamente dos elementos rítmicos, métricos e rímicos. Dispersa-os além das medidas espácio-temporais mantidas em uma suposta unidade por uma fragmentação que confere o valor de significado à configuração material e físico-tipográfica a demarcar o jogo poético como linguagem antes escrita e simultânea do que meramente sonora e linear.

Em Mallarmé prevalece, porém, o império do significante a inseminar a relação textual em um primeiro plano como uma postulação do próprio escrever pela sua camada sonora distintiva. Roman Jakobson amparado nas teorias de Gerard Manley Hopkins estabelece a mensagem poética como uma figura de som recorrente[5]. Paul Valery, discípulo mallarmeano, assegura a hesitação entre o som e o sentido como fundamento do versejar[6].

Apresentemos algumas poucas figuras exemplares como recorrências gráfico-sonoras em *Un coup de dés*. À página 6 do poema[7] temos: *insinuation*, **si**mple e **si**lence em um jogo silábico-sibilante e hipotético recorrente do **si**. Em uma multiplicação da sílaba **LE** desde *simple* ocorrem: *silence*, *enroulée*, *le*, *hurlé* e termina em *tourbillon*, o turbilhão consonante e significativo. A consoante ***r*** insinua uma rede sonora a partir de *autour*, *enroulée*, *ironie*, *mystére*, *precipite*, *hurlée*, *proche*, *tourbillon*, *hilarité*, *horreur*, *gouffre*, *berce*, *vierge*. As sibilações jorram: *insinuation*, *simple*, *silence*, *precipité*, *sans*, *berce* e *índice*. Quanto à tonicidade, há uma recorrência vocálica que percorre a superfície do texto através de homofonias: *enroulée*, *avec*, *mystére*, *precipitée*, *hurlée*, *hilarité*, *horreur*, *joncher*, *berce*, *vierge*. As reincidências vocálicas ampliam-se: *enroulée*, ***ou***, *hurlée*, *tourbillon*, *autour*, *du*, *gouffre*. Ou ainda terminam por configurar constantes toantes: *ironie*, *voltige*, *fuir*, *índice*.

A recorrência da sílaba **re** parece representar, através do que Friedrich denomina de magia da linguagem[8], uma sinfonia em ré menor e que se opõe de modo inverso e especular ao sufixo do modo infinitivo **ER** dos verbos em francês. Essas reiterações sonoras, entretanto, parecem não dizer absolutamente nada. Menos que um processo mágico, tais elementos lingüísticos presentes neste poema remetem para a própria materialidade sígnica: o dado concreto da emissão sonora. Porém, um poema não é *pura* sonoridade pois se configura também no suporte da escrita. A partir da questão do escrever, desvendemos a dimensão semântica e significativa do poema.

### *Galáxias expressivas*

Intentemos um mapeamento dos dados lançados através das "subdivisões prismáticas da idéia"[9].

À página 3, o signo *abîme* configura iconicamente o ato de descer ao abismo branco do papel e que se relaciona à palavra limite da margem direita da outra página: *bord*. Assim como ocorre um percurso icônico-isomórfico que configura outra linha diagonal descendente de *avance* até a borda, margem, limite do discurso: o papel e o além da página.

Na página 4, temos *le maître* que ecoa *mètre* e em que se articula, sub-repticiamente, être: o mensurador, o poeta com o astrolábio do verso a ponderar, calcular, avaliar, meditar e produzir o próprio escrever. Verticalmente observa-se a projeção de *maître* sobre *nombre*, que oculta em si *ombre*, e que conflui para *nom* e *cadavre*. *Hors d'anciens calculs*: métricas-âncoras que se relacionam a *la barre*: o

leme, a direção firme do verso engendrado pela versificação antiga por mapas e rotas pré-traçados pelo escrever tradicional.

*Plume*, à página 7, "metonimiza" o poeta na figura da pena. *Solitaire* é o próprio exercício isolado de quem escreve. *Eperdue* configura o dispêndio do dizer sem o porto seguro das práticas comunicativas, da fala corrente. *Sauf* é a exceção, o jogo hipotético. Em *Cette blancheur rigide* insinua-se a fronteira que o poeta tem de enfrentar, o limite, o suporte material onde ele atua e exerce o seu fazer, entre o **NADA**, o branco do papel e o tudo a escrever. A poética mallarmeana poderia estar resumida no verso "*prince amer de l'ecueil*" que ecoaria "*solitude, récif, étoile*" do poema *Salut*. A solidão do poeta o conduz à deriva frente ao risco do desconhecido que distancia da margem firme da realidade cotidiana.

No signo ***muet*** interpõe-se um quase oxímoro: a palavra que inscreve aquilo que não está dito e que não é verbalizado mas que busca configurar-se no espaço branco do papel, não como figura sonora nem como escrita. ***Si*** é o jogo hipotético, condicional, não afirmativo e impositivo de um significado determinado e de um discurso que se interrompe e não se conclui segundo a lógica causal-linear e teleológica. ***Aigrette*** é duplamente um penacho e uma garça branca, é um signo no qual o papel e a pena transfiguram-se e exercem o domínio sobre o poetar. ***Vertige*** seria assim o próprio abismo do verso, do poema em um espaço infinito do indizível.

Um jogo entre a luz e a razão, entre o branco do papel e da sombra da palavra a se inscrever graficamente irrompe no par opositivo ***puis ombrage/scintille***. O jogo do nada que se quer representar na palavra e que termina por resultar em um fracasso. O cantar lírico da poesia tradicional idílica, idealizada, representada no verso ***en se torsion de sirène***, confronta-se com a materialidade do real: ***un roc, un récif***, e portanto limite do naufrágio. A construção ideal poética que se desfaz ao contato com o real imiscui-se no sintagma ***faux manoir***. Ao findar a página 8, o verso ***une borne à lïnfini*** estipula um marco, limite, termo, demarcação de uma significação infindável, imperecível em sua totalidade e *indelimitável*.

O esquadrinhar a camada da superfície sonora nos remeteu até este ponto para uma busca de vestígios significativos. No entanto, a própria tessitura verbal não está em confronto opositivo com a trama dos conceitos, pois estes são formados e definidos sempre por aqueles. Não há significados sem a mediação dos significantes. Mesmo sob a forma do pensar. Entretanto, tanto o seguir as possíveis pistas demarcadas pelos componentes sonoros como pelos significados conduziu-nos a um errar através de um jogo sem regras que não nos permitiu até este ponto

determinar algo com *firmeza*. O nosso analisar fragmentariamente o poema de Mallarmé segue o jogo proposto pelo lançamento constante de dados sem um resultado previsível ou limitador. O que, por um lado, pode parecer instigante pode terminar por resultar um fracasso. É, pois, como resultante de nosso estado à deriva em relação ao objeto que então desviaremos nosso visionar para uma aproximação do dado visual. Até que ponto as camadas sonora e significativa não compõem um jogo entrelaçado com a própria escrita em sua representação gráfico-espacial e que uma compartimentagem analítica e cartesiana não nos permitiu vislumbrar *Un coup de dés* como um todo multifacetado e prismático?

### *A geometria do olho: sob o olhar domesticado*

Em *Un coup de dés* o que chama imediatamente a atenção do leitor é o contraste do espaço em branco com a tipografia diferenciada. O jogo estabelecido entre o negro da impressão e a alvura também significativa do papel. Mallarmé parece antecipar a pintura do branco de Malevitch. Uma arte que remete não mais para a sua própria representação. Tanto o dado tipográfico como o suporte físico no qual aquele se insere são tornados meios significativos em si. O branco como signo do espaço, de silêncio, do nada? Os tamanhos diversos dos tipos gráficos conformam não só a escrita em seu âmbito bidimensional, mas exploram uma perspectiva tridimensional na qual os signos se situam no espaço em profundidade distanciados da visão do leitor conforme uma composição dinâmica dos elementos materiais em uma disposição gráfica diferenciada e dinâmica.

Tomemos alguns exemplos do fazer verbal mallarmeano em que todos componentes sígnicos verbais agenciados em um poema, como o próprio suporte, intencionam um jogo significativo.

À página 3, ***avance*** relaciona-se à ***bord*** em uma relação de deslocamento dos signos até a margem. Os elementos sígnicos impulsionam-se aos saltos, ***bonds***, jorros, ***jaillissiments***, que se processam e interpenetram: ***bord/bond***s. O elemento vocálico tônico no verbo ***ouvrir*** sustenta-se como nota dominante em uma extensão sonoro-significativa através da reiteração homofônica: ***inutile***, ***induit***, ***celui***, ***puerile***, ***polie***, ***assouplie***, ***rejailli***, ***hantise***, ***ainsi*** e culmina em *folie*, o processo da própria palavra em significar o insignificável. Desde o abrir da mão negado (a escrita impedida? Impossibilitada de transcrever o indizível?) até o fim-limite em que o texto encontra-se diante da borda da página circulações textuais emergem e submergem. Rodamoinhos sonoro-espácio-significativos a confluir no curso da escrita sem um ***télos*** definitivo.

No último conjunto de versos do grupo 9, de ***choit*** até ***gouffre***, reincide-se o jogo isomórfico da linha discursiva em diagonal direcionada ao abismo nos signos suspensos à margem em que o poeta não consegue mais inscrever a escrita.

O conjunto seguinte de versos, o décimo, configura estética, espacial e tautologicamente, a dissolução do escrever que resulta em nada diante do vazio de significados. Uma aventura de risco no mar da poesia em que o verso está à deriva. ***Rien*** relaciona-se em linha reta a ***absence*** e ***vide***.

Outra linha diagonal descendente ata o signo ***évenement*** aos dados empíricos e ao tempo histórico, a ***dissout***, a dissolução de qualquer traço e vestígio que se relacione a outra realidade que não as próprias palavras sendo escritas e lidas. Esse verbo ao final da página, ***dissout***, entretece com outros signos inscritos na espacialidade dispersa outras teias que remetem sempre à angústia e fracasso do poeta diante do criar. Sonoramente alia-se a outros elementos pela similaridade vocálica: ***vue, tout, resultat, nul, humain, eu, une, pour, abruptement, du, tout***. O ponto *final* do discurso é o limite do curso poético, em que a mão do poeta não alcança aquilo que ultrapassa o domínio da palavra. Assim como ***crise*** relaciona-se a ***vide***. A palavra diante do intraduzível a partir do confronto com o comércio vulgar das trocas comunicativas pragmáticas.

Outra sílaba constante, não somente neste fragmento, mas em toda a extensão do poema, é o grupo **om(*n*)**: *acc**om**pli, elevati**on**, quelc**on**que, c**om**me, sin**on**, s**on**, mens**on**ge, f**on**de, perditi**on***. Tudo e toda a realidade se resolvem não somente no espaço da escrita, mas no vazio em que esta não consegue mais inscrever aquela em sua infinitude e incompletude[10]. O espaço da escrita, pois, é sempre o de uma ausência que cada leitura literária tenta suplementar através de recortes e preenchimentos que tentam remeter a um significado único, quando a própria instância de qualquer poema aponta para o não enclausuramento do sentido.

Se, portanto, nem o enfoque na textura sonante, no complexo semântico ou na superfície gráfico-espacial produziram algum resultado animador até este ponto, tal fato deve-se a um blefe retórico, ou à ineficácia metodológica empregada ou à própria divisa que o campo literário cerceia ao observador. Tais obstáculos parecem, então, enviar-nos para as fronteiras entre a arte e o todo em que ela se insere, a sociedade.

### A escritura do branco

Observemos, então, como se situou a poesia de Mallarmé em relação ao todo circundante. Quais seriam os elos a atarem essa poesia considerada inacessível, hermética e elitista à sociedade e qual seria a resposta dada, mesmo

que indiretamente, pelo poeta às contingências históricas que exilaram o discurso poético em benefício do pragmatismo e da objetividade racional e lucrativa? Retornamos à persistente questão platônica: qual a função do poeta?

Theodor Adorno no ensaio *Conferência sobre lírica e sociedade* afirma que a linguagem em seu próprio material, os conceitos, para poderem ser inscritos esteticamente, sempre exigem também ser pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode ser suspenso por ordem deste[11]. O autor de *Minima moralia*, porém destaca somente o lado conceitual, desvinculando este dos significantes. Como se houvesse uma conceituação ***pura*** destituída da camada de significantes. Feita esta ressalva, destaquemos, entretanto, a interpenetração destes dados no discurso lírico. Ou seja, onde há signo verbal, mesmo que seja em um poema lírico, há conceituação articulada pelas relações históricas determinantes do significado. A partir deste ponto, procuraremos destrinchar, como postula Adorno, de que maneira o **todo** de uma sociedade, como uma unidade contraditória em si, aparece na obra de arte; em que a obra de arte se mantém de acordo com aquela, e em que ela ultrapassa seus limites. Para Adorno, a instância lírica instaura-se a partir da palavra original, sendo esta em si mesma social pois envolveria o protesto contra uma situação coletiva experimentada por cada um[12]. A visão adorniana corrobora a cisão romântica do poeta como dissidente e estranho na civilização industrial.

Leyla Perrone Moisés, por sua vez, também assume essa postura ao afirmar que "função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante: *dar um sentido mais puro às palavras da tribo*[13]". Leyla defende ainda que a posição do poeta moderno não pode ser considerada como uma aberração mas uma reação consciente contra uma sociedade determinada pelo pragmatismo, por uma ciência detentora da verdade e uma literatura assentada sobre o naturalismo. Adorno, entretanto, propõe que quanto menos a forma lírica circunscrever diretamente a relação do eu *versus* a sociedade mais alcançará a perfeição desta expressão.

Octávio Paz afirma que o poeta moderno não ocupa lugar algum de destaque na sociedade devido ao fato de ele ser, paradoxalmente, ***ninguém***[14]. O que nos conduziria novamente à questão platônica da utilidade da poesia na República.

Terry Eagleton ressalta a anterioridade da linguagem em relação ao indivíduo[15]. O material com que o poeta trabalha não se origina exclusivamente de seu próprio interior idealizado e impermeável às intempéries históricas, mas lavra-se antes no tecido social. Porém, a função social do poeta é dar um sentido diverso ao uso consensual nas trocas comunicativas. Adorno afirma que "as mais

altas formações líricas, portanto, são aquelas em que o sujeito, sem resto de matéria pura, soa na linguagem, até que a própria linguagem se faça ouvir. Deste modo, a linguagem mediatiza, da forma mais íntima, lírica e sociedade"[16].

Porém, se como afirma Adorno, a exposição explícita da relação da lírica com a sociedade resulta em uma imperfeição, estaríamos aqui, então, a exercitar uma tarefa determinada ao fracasso. Entretanto, o filósofo alemão refere-se ao próprio ato de criar artefatos verbais, e a nossa modesta missão, por ora, é refletir sobre esse fazer. Portanto, nossa fronteira, enquanto seguidores de pistas alheias, é o abandono da perfeição, e, por conseguinte, nossa análise então remete-nos de volta às relações, se não diretas, ao menos mediatizadas pelo discurso poético.

### *O traficante de incertezas*

Adorno e Horkheimer, na dialética da razão, afirmam que esta se fundamenta pelo desencantamento do mundo com a substituição da imaginação pelo saber: "a técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens (...). O que importa não é aquela satisfação que, para os homens, se chama *verdade*, mas a *operation*, o procedimento eficaz"[17].

No percurso para a ciência moderna, segundo Adorno e Horkheimer, elimina-se o sentido equívoco e substitui-se o "conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade"[18]. O discurso e a prática científica exilaram as categorias com que a filosofia sempre buscara como substância, qualidade, ação, paixão, ser e existência.

Ao mesmo exílio fora condenado o poeta com seus jogos verbais. O artífice da palavra parece condenado na sociedade industrial tecno-científica tanto ao ostracismo, ritual grego de expulsão temporária daquele que se sobressaía da maioria, como ao *pharmakon*, expiação dos males pela saída forçada daqueles transgressores das normas[19]. O poeta é aquele que tanto transgride o limite aceito como norma, a partir de uma linguagem diferenciada e provocadora de estranheza, como é o que está abaixo de todos, o ***inútil***, o ***gauche***, o ***estrangeiro***, um ***ninguém*** meio a um mundo de medidas práticas, eficazes e lucrativas.

Martin Heidegger caracteriza a ciência como o discurso que determina à própria coisa a primeira e última palavra:

> se quisermos apoderar-nos expressamente da existência científica, assim esclarecida, devemos dizer: aquilo para onde se dirige a referência ao mundo é o próprio ente-e nada mais. Aquilo de onde todo o comportamento recebe a sua orientação é o próprio ente – e

> além dele nada. Aquilo com que a discussão investigadora acontece na irrupção é o próprio ente – e além dele nada.(...) O nada é justamente rejeitado pela ciência.(...) Se a ciência tem razão, então uma coisa é indiscutível: a ciência nada quer saber do nada. Esta é, afinal, a rigorosa concepção científica do nada. Dele sabemos, enquanto dele do nada, nada queremos saber[20].

Diante desse discurso que exclui aquilo que não está conforme uma prática utilitarista, a missão do poeta, segundo Octávio Paz, seria a de estabelecer a "palavra original"[21]. A **palavra poética** teria a *função* de resgatar e reativar os sentidos múltiplos eclipsados pela razão prática e objetiva. Na contramão das idéias, o poeta é um traficante de incertezas e um semeador de inquietudes. A poesia vem instaurar no reino das certezas a crise dos significados. E Mallarmé é o zênite desse conflito.

Se um poema não nos informa nada de útil, como afirma Leyla Perrone, no entanto, é a sua ***inutilidade*** que nos impõe a discutir o que seja alguma coisa ***útil***:

> afirmando coisas inverificáveis, irredutíveis a um referente, o poema questiona a verificabilidade e a referencialidade das mensagens que nos chegam cotidianamente. O poema vem lembrar que tudo é linguagem, e que esta engana. Que a linguagem está o tempo todo fingindo-se de transparente, prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem de essencialmente verdadeiro e necessário[22].

Se a poesia, como toda a literatura, pode ser definida em parte como um desvio da linguagem coloquial é porque na economia poética as formas simbólicas não comportam mais o valor de troca dos signos do comércio utilitário. O papel do poeta seria o de desvalorizar o uso corrente na língua. Ao raspar o valor das faces da moeda lingüística, o poeta busca transformar as palavras desgastadas pelo costume e devolver-lhe a pluralidade significativa[23].

Giambattista Vico, em *Princípios de uma ciência nova* (1725/30), propõe um ciclo histórico recorrente de três idades caracterizadas cada uma por uma maneira de expressão lingüística. A idade dos deuses configura-se por uma língua hieroglífica e mimética através de atos e gestos. A segunda era refere-se aos heróis e tem por linguagem uma comunicação simbólico-analógica efetuada por símiles. A última época seria a dos homens, a idade civil, cuja língua compõe-se de sinais convencionais aptos a comunicarem as corriqueiras necessidades da vida. Esta é a linguagem racional, dos significados estáveis e transparentes, dos universos lógicos[24]. Alfredo Bosi afirma que "a poesia, assim fundada nas exigências de simbolização dos primeiros homens, sobrevive por lei eterna, porque sempre reaparecerão nos cursos da história as possibilidades de usar figurativamente a

linguagem"[25]. Assim, em tempos em que a linguagem sedimenta-se nos alicerces firmes dos significados unívocos, o discurso poético agenciaria os valores polissêmicos adormecidos e despertaria as possibilidades infinitas e variadas do jogo verbal.

Segundo T.S.Eliot, "o dever do poeta é para com sua língua, que lhe cabe em primeiro lugar preservar, e em segundo, ampliar e melhorar"[26]. Acrescentaríamos que mais que o domínio da língua, interessa ao poeta a ampliação das linguagens, principalmente a poética como um discurso a contrapelo, como um contraponto à lógica utilitarista dominante.

*Un coup de dés* é o espaço onde todas essas coordenadas se aguçam. Todos os dados lançados até este ponto remetem para esse jogo infindável de significações que um poema comporta. Segundo Octávio Paz, "este poema que nega a possibilidade de dizer algo absoluto é a consagração da impotência da palavra e afirmação plena da soberania da palavra. Não diz nada e é a linguagem em sua totalidade"[27].

Essa ambivalência paradoxal da poética mallarmeana não permite um lugar central a dominar a significação desse texto pois este, segundo Júlia Kristeva, "é a própria dissolução do lugar central"[28]. Se somos requisitados a uma reconstituição do "desastre de uma infinidade de sentidos"[29], segundo esta autora, entretanto não há como não concordar com Octávio Paz em que "não há interpretação final de *Un coup de dés* porque sua palavra última não é uma palavra final"[30].

Com estas palavras do poeta e ensaísta mexicano chegamos a um impasse. Se, como afirma Heidegger, a pretensão da ciência é sempre dar a última palavra a respeito do conhecimento, a busca da palavra original pelo poeta é exatamente desconstruir essa armadilha da razão. E se o discurso poético recusa um concluir definitivo como estabelecimento de uma verdade absoluta, como encaminhar nossas reflexões sobre esse objeto que se recusa a um enclausuramento por essa própria razão que tenta delimitá-lo?

## Semeador de inquietudes

*Un coup de dés* é um hieróglifo da era industrial. Uma inscrição que põe em xeque um discurso de uma sociedade que busca sempre um significado estável, inequívoco, firme, definitivo e conclusivo. O problema, portanto, não reside na aparente *indecifrabilidade* do poema mallarmeano, mas na própria auto-suficiência de uma razão fundada sobre as certezas absolutas. Esquecemo-nos todos, porém, que a linguagem verbal é representação e jamais transparência

absoluta de significados puros e plenos. Tudo o que é mediado pela linguagem é instável, e a atuação da poesia é somente elevar isto a um grau máximo de tensão que não permita a sedimentação do vigor polissêmico da palavra restringir-se a um concluir confortador de inquietudes desviantes do consenso normalizador. Este poema do autor de *L'aprés-midi d'un faune* é um marco: fim e início de algo que nossa recente perspectiva ainda não nos permite vislumbrar ainda em toda a sua magnificência.

Parodiando o poeta, poderíamos não aventar um concluir, porém uma digressão na qual **asseveraríamos** que toda a pureza jamais abolirá a impureza, toda a certeza jamais abolirá a incerteza, toda a exatidão jamais abolirá a imprecisão, toda a ordem jamais abolirá a desordem, toda a ciência jamais abolirá a arte, toda a palavra jamais abolirá o significado, todo jogo jamais abolirá o acaso e toda a conclusão jamais abolirá um novo iniciar.

Terminemos, então, com umas definições de alguns vocábulos como a palavra **azar**, de origem árabe, proveniente provavelmente de *az-zahar* e que traduziria um revés, a fatalidade, o infortúnio, a casualidade, o **acas**o. A ***origem*** desta palavra na forma *az-zahr* refere-se tanto à flor, ou, vulgarmente, dado[31]. Esta relação deve-se ao fato de que se pintava uma flor em uma das faces desse objeto. Lembremo-nos ainda que flor, desde Cícero, passou a ser o equivalente da palavra poética. E ***concluamos*** transcrevendo o significado da palavra árabe *dad*: ***jogo***.

*Tout pensée emét un coup de dés...*

**José Carlos Prioste é** Mestre em Teoria Literária e Doutorando em Semiologia pela UFRJ, ex-professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras e da UERJ.

**NOTAS**

[1] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978. p.113.

[2] Id., Ibid. p. 131.

[3] DUCHAMP, Marcel. Daqui, para onde vamos?. Simpósio em Philadelphia Musuem College of Art, março de 1961. *Leia Arte*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1987. p.1: "Por retiniano quero dizer que o prazer estético depende quase exclusivamente da impressão da retina, sem apelar para nenhuma outra interpretação auxiliar".

[4] PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: ____ *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.103.

[5] JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: ____ *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.131: "Gerard Manley Hopkins, eminente estudioso da ciência da linguagem poética, definia o verso como um 'discurso que repete, total ou parcialmente, a mesma figura sonora".

[6] Id., Ibid. p. 144: "A concepção que Valéry tinha da poesia como 'hesitação entre o som e o sentido' é muito mais realista e científica que todas as tendências do isolacionismo fonético".

[7] CAMPOS, Augusto de e Haroldo de & PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Signos,1). Para efeito de convenção, estabeleceremos uma numeração dos grupos de páginas do poema de 1 até 11 e todas as referências a este poema de Mallarmé remeterão sempre para este volume.

[8] FRIEDRICH, H. op. cit. p. 134: "A magia lingüística pode manifestar-se na força sonora dos versos, mas também num impulso das palavras que dirige a criação poética".

[9] MALLARMÉ, Stéphane, op. cit. p.151.

[10] COHN, Robert Greer. *Mallarme's Un coup de dés*: *an exegesis*. Yale: 1949. p. 42: "The alternation of kinetic and static portions thus provide, in addition to the broken wave rhythm with sub-waves and ripples, little eddies or whirlpools".

[11] ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os pensadores, 48). p. 202.

[12] Id., Ibid. p. 203 : "Contudo, esta exigência à lírica, a da palavra virginal, em si mesma já é social. Ela envolve o protesto contra uma situação social, experimentada por cada um em particular como hostil, estranha e fria, opressora em relação a si (...)".

[13] MOISÉS, Leyla Perrone. Um lance de dados causa estranhamento. *Folha de São Paulo*, 13 de março de 1992. Ilustrada, p. 9.

[14] PAZ, O. op. cit. "O verbo desencarnado". p. 85.

[15] EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes. p. ll4.

[16] ADORNO,T.W. op. cit. p. 206.

[17] ADORNO.T. W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

[18] Id., ibid. p. 21.

[19] VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

[20] HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica? In: ____ *Conferências e escritos filosófico*s. São Paulo, Abril, 1973. p. 234. (Os pensadores, XLV )

[21] PAZ, O . op. cit. P. 84.

[22] MOISÉS, L. P. op. cit. p. 9.

[23] KRISTEVA, Julia. Semanálise e produção de sentido. In: GREIMAS, A. J. Org. *Ensaios de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix,1976. p.251: "(..) se as palavras são moedas (agentes

da comunicação), o papel do poeta é transformá-las em ouro – é devolver-lhes a pluralidade significante, a plus-valia que a comunicação reduz (..)".

[24] VICO, Giambattista. *Princípios de (uma) ciência nova*. (Acerca da natureza comum das naçõe). São Paulo: Abril, 1984.

[25] BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 207.

[26] ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: _____ *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. p. 35.

[27] PAZ, O . op. cit. p. 113.

[28] KRISTEVA, J. op. cit. p. 267.

[29] Id., Ibid. p. 268.

[30] PAZ, O. Op. cit. p. 113.

[31] CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

**Mario Cesar Newman de Queiroz**
UFRJ

# Idéias de Natureza em Alberto Caeiro

**Resumo:** Este trabalho apresenta, em breve resumo, análise das idéias de natureza presentes em *O guardador de rebanhos*. Através dos diferentes sentidos que a palavra natureza vai assumindo ao longo dos poemas, a persona poética Alberto Caeiro, longe de afirmar-se um naturalista ao se pôr como "intérprete da natureza", opera uma transformação das idéias de natureza.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Poesia e Natureza, Poesia e Filosofia.

**Abstract:** This paper presents a brief summary of an analysis of the concepts of nature in *O guardador de rebanhos*. Through the different meanings which the word nature assumes in these poems, the poetic persona Alberto Caeiro, far from affirming himself as a naturalist, (as he becomes an "interpreter of nature") transforms concepts of nature.

**Keywords:** Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Poetry and Nature, Poetry and Philosophy.

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa conta que tentava inventar um poeta bucólico de espécie complicada. No dia em que finalmente desistira, num êxtase indefinível, escreveu trinta e tantos poemas a fio. Nascia, assim, no dia 8 de março de 1914, Alberto Caeiro e grande parte de *O guardador de rebanhos*[1]. Mas numa carta posterior, de 2 de setembro de 1914, escrita àquele único amigo a quem chamou de "Irmão" – "Irmão em Além", "Irmão em Pseudo" –, Armando Cortes-Rodrigues, diz Pessoa, "Nada tenho escrito que valha a pena mandar-lhe. Ricardo Reis e Álvaro futurista-silenciosos. Caeiro perpetrador de algumas linhas que encontrarão talvez asilo num livro futuro"[2]. O nascimento "de um jato" não é compatível também com o grande número de fragmentos de poemas de *O guardador de rebanhos* encontrado no Espólio III, da Biblioteca Nacional, de Lisboa[3]. Assim, vemos que a gênese de Caeiro deve ter sido mais trabalhosa e demorada que a da carta a Casais Monteiro. Não há como pensar em

grande parte daquele livro pela indicação daquelas "algumas linhas" e muito menos pelas inúmeras "provas". Sem ter a questão por fechada, pois a carta a Cortes-Rodrigues poderia ainda ser a enganosa, os "remendos" poderiam ser posteriores ao nascimento abrupto, optamos por analisar a produção deste heterônimo, ingênuo mas complexo, poeta-pastor de um arcadismo muito próprio, como obra elaborada cuidadosa e sistematicamente.

Insistindo, portanto, sobre tal caráter complicado, este trabalho tem por objetivo demonstrar como se faz em *O guardador de rebanhos* uma destruição das idéias tradicionais de natureza, produzindo para esta palavra uma outra trama de sentido. A elevada ocorrência da palavra natureza e por ela expressar efetivamente uma temática nuclear, pois Caeiro se define como um intérprete da natureza (poema XXXI)[4], levaram-nos a tal indagação. Adotou-se por método a perquirição analítica das idéias de "Natureza" nos poemas em que essa palavra e suas variantes aparecem. Seguindo tal perquirição, a ordem seqüencial de apresentação dos poemas – leitura esta sugerida pela própria numeração crescente dos poemas, por ter um poema abertura a saudar os leitores, pelo poema XV, que alerta quanto aos quatro poemas que o seguem, e por ter no último poema um fechar a casa como a fechar o livro e um trocar "boas noites" (sic) com alguém indefinido, um provável leitor, talvez.

## Definição indefinida

Se a natureza é matéria de importância para essa persona poética Alberto Caeiro, vê-se que, ao se tentar buscar um delineamento mais preciso da idéia de natureza em *O guardador de rebanhos*, esse caminho pode ser infrutífero, pois já no segundo poema há uma recusa a tal delineamento mais preciso. "Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é, / Mas porque a amo, e amo-a por isso, / Porque quem ama nunca sabe o que ama / Nem sabe por que ama, nem o que é amar...".

Caeiro que, tal como observa Carlos Felipe Moisés[5], traça seus poemas com tom aforístico, com definições rápidas e quase sempre surpreendentes, recusa-se a uma definição de "Natureza". Entretanto, apresenta indícios do que ela é. No poema I, num primeiro instante, pode-se fazer uma leitura ambivalente dos versos, "Toda a paz da Natureza sem gente/ Vem sentar-se a meu lado", pois tanto se pode ler aí uma prosopopéia, como se pode ler a "Natureza" como se fosse efetivamente um ente, sendo esta segunda linha de leitura favorecida, ou mesmo suscitada, pela inicial maiúscula (tal como em Deus e Espírito Santo de outros poemas). Na segunda estrofe, tem-se uma vinculação entre ser natural e

ser sossegado, através da conjunção causal "porque" – "Mas a minha tristeza é sossego / Porque é natural e justa". Esta vinculação será ainda reforçada na última estrofe, onde se tem também uma vinculação entre natural e familiar.

E ao lerem os meus versos pensem

> Que sou qualquer cousa natural –
> Por exemplo, a árvore antiga
> À sombra da qual quando crianças
> Se sentavam com um baque cansados de brincar,
> E limpavam o suor da testa quente
> Com a manga do bibe riscado

A "cousa natural" – a árvore antiga – é o espaço do descanso na infância, que pode ser remontado no idílio do poema ou na circunstância idílica que ele apresenta.

No poema VIII, natural reveste qualidades elogiosas, pois é numa seqüência de elogios ao Menino Jesus, que veio habitar junto ao poeta, que surge o adjetivo: "Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava./ Ele é o humano que é natural,/ Ele é o divino que sorri e que brinca". Colocado no contexto desse poema, o adjetivo pode suscitar uma leitura platônica da natureza em Alberto Caeiro, pois encontrar alusões ao platonismo num poema narrativo desenvolvido em dois planos, um celeste e um terrestre contrastados, talvez não seja das tarefas mais difíceis. O poema se inicia com a descida-fuga de Jesus Cristo para a terra, que, tornando-se outra vez menino, rouba três milagres, um para que ninguém perceba sua fuga, outro para criar-se eternamente humano e menino, e um terceiro para criar um Cristo eternamente na cruz, pregado na cruz que há no céu e "serve de modelo às outras". O tema do modelo no céu parece bastante adequado àquele do Mundo das Idéias de Platão. E, desse modo, ao situarmos o narrado pelo poema num contexto platônico, o menino Jesus se justificaria como "o humano que é natural", pois, segundo a concepção platônica, a natureza do mundo e do homem hoje é um simulacro, uma cópia muito degradada da natureza inicialmente organizada pelo Deus criador. A natureza do homem e do mundo não mais participa intimamente do modelo ideal utilizado pelo demiurgo para passar tudo do caos à ordem da *physis*. Seria, portanto, o menino Jesus tornado humano, o humano menos degradado, mais próximo do modelo ideal, mais íntimo do modelo de natureza[6] ou, ainda, de acordo com a tradição cristã, a própria encarnação da divindade, a perfeição tornada carne.

Entretanto, Caeiro pode melhor ser entendido como um antiplatônico, talvez ainda como um subversor de Platão, mas nunca como um platônico. O próprio tom picaresco da narrativa do menino Jesus a roubar milagres da caixa para deixar o céu, a existência de um Cristo eternamente pregado na cruz, "na

cruz que há no céu / E serve de modelo às outras" soa-nos mais como uma paródia bem-humorada do mundo das idéias. Neste poema mesmo tem-se afirmada, na comparação entre céu e terra, "No céu era tudo falso, tudo em desacordo / Com flores e árvores e pedras", uma antítese daquele pensamento. O modelo estaria situado no chão, entre as coisas sensíveis, estando por sua vez a esfera celeste falsificada em relação àquele. E, já no poema IX, esta opção pelo terrestre, pelo sensível em detrimento do conceitual e do universal e em oposição àquela tradição que desconfia dos sentidos e das sensações, se explicitará e se tornará uma constante nos demais poemas.

> E os meus pensamentos são todos sensações.
> Penso com os olhos e com os ouvidos
> E com as mãos e os pés
> E com o nariz e a boca.

Não é, portanto, por uma leitura platonizante que atingiremos um caminho para a resposta à pergunta que motiva este trabalho. Todavia, pouco mais adiante, no poema XII, aparece uma definição de natureza, mas os dois termos que a definem são adjetivos, atribuem-lhe qualidades – "a Natureza é bela e antiga" – sem nada revelar de substantivo. Pelo poema XXXI, vê-se que se o leitor considerar desde o início, por um a priori externo aos poemas, as flores, os rios como coisas naturais não estará enganado. De fato, essas coisas são consideradas também pelo poeta como pertencentes à "Natureza". Na primeira estrofe, o poema trata de como, às vezes, Caeiro diz das flores e dos rios – "que as flores sorriem" e que "os rios cantam" – e do por que falar deles dessa forma:

> Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
> E cantos no correr dos rios...
> É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
> A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.

Na segunda, e última estrofe, é que apresenta as flores e os rios como coisas naturais. Pois é referindo-se aos rios e às flores que o poeta se diz "um intérprete da Natureza". Alguém que traz aos homens a existência real da "Natureza", como o erudito intérprete de um texto antigo busca trazer aos olhos dos leigos o significado mais fiel daquele texto. Porém, sabendo, o erudito intérprete, que a sua compreensão terá de ser sacrificada em parte, para que se torne acessível ao leigo. E, por isso, o sabedor do mais apropriado significado se conforma, sacrificando-se ao possível mas inexato,

> Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes
> À sua estupidez de sentidos...
> Não concordo comigo mas absolvo-me,
> Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da Natureza.

De qualquer forma, se até agora se pôde chegar às indeterminações de ser a "Natureza" um possível ente, de ser algo que inspira sossego e familiaridade (poema I), de ser natural um atributo elogioso e exterior a interpretações platonizantes (poema VIII), de ser a "Natureza bela e antiga" (poema XII), de serem flores e rios componentes da "Natureza" (poema XXXI); tem-se de concordar que é muito pouco e muito pouco preciso apresentar essas determinações como resultado. E torna-se ainda mais indefinida e indefinível a natureza, que se vem tentando extrair da "Natureza" de Caeiro, ao se considerarem duas outras determinações enunciadas no poema V e no poema XXVII. Por uma analogia entre "Natureza" e o que está enunciado sobre Deus no poema V, torna-se difícil seguir compondo a "Natureza" por enumeração.

> Mas se Deus é as árvores e as flores
> E os montes e o luar e o sol,
> Para que lhe chamo eu Deus ?
> Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;

Pois há a recusa de uma abstração generalizadora (Deus) impor-se à afirmação da multiplicidade de diferenças concretas (flores e árvores e montes e sol e luar) que o polissíndeto realça.

E, no poema XXVII, Caeiro desfaz toda possibilidade de se encarar a "Natureza" como um ente, embora reconheça que dela assim fale. Fala da "Natureza" como de um ente por uma característica da linguagem e por uma limitação sua.

> Se falo dela como de um ente
> É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens
> Que dá personalidade às cousas,
> E impõe nome às cousas.

Contudo, neste poema XXVII, é o primeiro verso o que mais chama atenção. Ele é composto por duas orações coordenadas que se antagonizam, "Só a Natureza é divina, e ela não é divina...", construção paradoxal que, se por um lado nega a existência de todo o divino, por outro, nada define sobre o sujeito comum às duas orações. Se a primeira oração favorece a analogia, feita há pouco, entre Natureza e Deus, a segunda neutraliza tal analogia. O verso em questão, se cabe arriscar nova analogia, parece resumir o andamento deste artigo até aqui, pois de concreto só se tem a pergunta com que se abriu o texto: que é natureza para essa persona poética Alberto Caeiro ?

**Natureza em Clément Rosset, Jacques Monod, Ilya Prigogine e Isabelle Stengers**

Mas como a idéia de natureza vem sendo hoje pensada? Pelo menos três estudiosos de linhas de pensamento e áreas de conhecimento diferentes

apresentam considerações sobre a idéia de natureza que podem contribuir com este trabalho: o filósofo francês Clément Rosset, o Nobel de Fisiologia e Medicina em 1965, Jacques Monod, e o Nobel de Química em 1977, Ilya Prigogine.

Em *A antinatureza*, Clément Rosset apresenta a idéia de natureza como um dos maiores obstáculos a isolar o homem do real, por substituir a simplicidade caótica da existência pela complicação ordenada do mundo. O filósofo trata a idéia de natureza como um preconceito – preconceito contra o qual, ao longo da história do pensamento, diversos ataques foram feitos, por Empédocles, pelos Sofistas, por Lucrécio, por Baltasar Gracian, por Hobbes, por Nietzsche – porque toda noção de natureza se sustenta sobre um silêncio conceitual que se esconde por trás de uma definição sempre negativa. Definição que sempre diz o que ela não é, nunca efetivamente o que ela é.

Inicialmente, Rosset chama atenção para a oposição freqüentemente evocada quando se fala de natureza, seu par opositivo clássico: natureza X artifício. Advertindo para o caráter antropocêntrico da noção, onde "subjaz uma obscura diferença, invisível porém essencial, entre o que se faz 'por si mesmo' (natureza) e o que se produz, se fabrica (artifício)"[7]. Pois, em uma tal noção, o que se supõe que o homem possa ou não realizar, decide a respeito do significado metafísico da natureza – "o que se considera feito pela natureza é o que se faz sem o homem"[8].

Depois demonstra que, dentro de uma tradição naturalista na filosofia, desde Platão e Aristóteles é afirmada uma trilogia ontológica, três grandes domínios da existência: artifício, natureza e acaso. Artifício é aquilo que é feito pelo homem; o acaso é o modo de existência, indiferente a todo princípio e a toda lei, que funda a matéria; a natureza é instância alheia tanto à arte quanto ao acaso, tão distanciada da inércia material, quanto diferente dos atos humanos. Tem-se, portanto, que aquilo que decide sobre ser natural é não ser artificial nem casual. A natureza existe, assim, como o lugar da ordem e da necessidade entre a casualidade da matéria (da qual a natureza se apropria) e as inconstâncias e contingências da ação humana. Ora, afirmou-se ainda há pouco que toda definição de natureza é negativa, mas agora se diz que ela deve ser o lugar da ordem e da necessidade. Não seria essa uma definição positiva? Tem de se dizer que não, pois é mais uma vez pelo negativo que se pode definir a ordem e a necessidade essencialmente naturais. "A necessidade da natureza somente se opõe ao acaso e ao artifício, porque se supõe que transcenda a ordem das necessidades factuais (acaso) e arbitrárias (pressupondo a produção prévia de um artifício humano)"[9].

Em *O acaso e a necessidade*, Jacques Monod parte da mesma distinção consuetudinária entre objeto artificial X objeto natural, e do quanto essa distinção é, à primeira vista, imediata e sem ambigüidade. Observando que a objetividade da natureza é postulado de base do método científico, põe logo em seguida a pergunta: seria possível definir com critérios objetivos e gerais os objetos artificiais dos naturais? No intento de responder, faz uso de critérios de regularidade e repetição. Pela regularidade se utiliza do fato de os objetos naturais quase nunca apresentarem estruturas geometricamente simples: superfícies planas, ângulos retos, simetrias exatas... Pela repetição, do fato de por ela materializarem-se os projetos renovados, "artefatos homólogos destinados ao mesmo uso, reproduzem com certas aproximações as intenções constantes do seu criador"[10]. Além disso, precisa que os objetos a serem examinados seriam de dimensões macroscópicas, porque em escalas microscópicas se está diante de estruturas atômicas ou moleculares, cujas geometrias simples e repetitivas não testemunham nenhuma intenção consciente e racional.

Para desenvolver sua exposição, Monod lança a hipótese de que uma NASA marciana criaria uma máquina exploradora capaz de, pelos critérios apresentados, identificar na terra uma atividade criadora de artefatos. No entanto, por tais critérios, objetos tidos por evidentemente naturais, como cristais de quartzo, uma colméia e seres vivos como as abelhas, seriam tomados por objetos artificiais. E ainda acrescenta, "programando doravante a máquina para que ela estude não somente a estrutura, mas as performances eventuais dos objetos examinados, chegaremos a resultados ainda mais decepcionantes"[11]. Pois comparando as performances de cavalos e automóveis e do olho de um vertebrado com um aparelho fotográfico, a máquina da NASA marciana só poderia reconhecer suas profundas analogias.

Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, por sua vez, em *A nova aliança*, traçam uma panorâmica da relação da ciência com a natureza desde o século XVII, ou, dito de outra forma, como se articula e se constrói a natureza nas redes do discurso científico, na ciência clássica e hoje. Prigogine e Stengers narram a história do triunfo newtoniano, mas narram também a história dos limites dessa ciência, do nascimento da procura de uma nova concepção coerente "do empreendimento científico e da natureza que a ciência descreve"[12]. Na Inglaterra do século XVIII, Newton seria o novo Moisés a quem as "tábuas da lei" teriam sido reveladas. Os homens comemoram "o acontecimento de um homem que descobriu a linguagem que natureza fala – e à qual ela obedece"[13], não existindo, assim, processo natural que não seja produzido por forças ativas que regulam o curso dos astros e a queda dos corpos, concepção que até o fim do século XIX congrega tudo que tem valor de modelo para as ciências.

As ciências estariam, portanto, implicadas num processo de desencantamento do mundo, tudo sobre que se debruçassem estaria irremediavelmente reduzido a um caso de aplicação de leis gerais desprovidas de interesses particulares e descobertas por uma racionalidade que transcende todas as culturas e todas as épocas. O mundo uma vez desencantado, um "mundo mudo e estúpido"[14], estaria pronto para ser dominado e manejado pelo senhor homem. Essa violência sistemática da dominação e do manejo estaria mascarada, tanto no homem de ciência quanto no técnico, sob a forma de apetite de saber. E citando a crítica de Alexander Koyré, em *Études Newtoniennes*, à ciência clássica, Prigogine e Stengers observam que, se a ciência tinha derrubado as barreiras que separavam o céu e a terra, unificando o universo, o fez substituindo o nosso mundo de qualidades e percepções sensíveis pelo da quantidade, da geometria deificada, no qual há lugar para tudo menos para o homem.

> Assim, o mundo da ciência – o mundo real – se afastou e se separou inteiramente do mundo da vida... É nisto que consiste a tragédia do espírito moderno, que desvendou o enigma do universo, mas apenas para substituí-lo por um outro: o enigma de si próprio[15].

Abre-se, então, o problema que os autores irão colocar, tomando como eixo central o problema do tempo: a pretensão absurda da ciência teria sido a de se pôr acima da cultura onde ela própria tivera origem. Mas do próprio movimento da ciência se inicia uma metamorfose que a situa inevitavelmente numa nova aliança com outras áreas de saber, reimplantando-a no corpo cultural de que faz parte, e com a natureza.

> A ciência de hoje não pode mais dar-se o direito de negar a pertinência e o interesse de outros pontos de vista e, em particular, de recusar compreender os das ciências humanas, da filosofia e da arte. (...) Pensamos que, com a ciência metamorfoseada, o diálogo cultural é de novo possível e que, de forma inseparável, uma nova aliança pode formar-se com a natureza...[16].

Surge, então, dessa nova aliança um reencantamento do mundo, uma visão do tempo como multiplicidade.

> Cada ser complexo é constituído por uma pluralidade de tempos, ramificados uns nos outros segundo articulações sutis e múltiplas. A história, seja de um ser vivo ou de uma sociedade, não poderá nunca ser reduzida à simplicidade monótona de um tempo único[17].

Uma nova concepção da realidade e da racionalidade, que parece libertar o conhecimento daquela desesperança apontada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*[18], e que afasta do saber científico o ideal da onisciência. Dessa forma, seguem Prigogine e Stengers,

> Tanto no nível macroscópico como no nível microscópico, as ciências da natureza libertaram-se, portanto, de uma concepção estreita da realidade objetiva que crê dever negar em seus princípios a novidade e a diversidade, em nome de uma lei universal imutável. Libertaram-se de um fascínio que nos representava a racionalidade como coisa fechada, o conhecimento como estando em vias de acabamento[19].

E a natureza se constitui não mais como um relógio, ou motor, ou o caminho de um progresso que constrói uma realidade estável e segura. Hoje, aquilo que um cientista pode chamar de natureza não se pode prender mais a nenhum modelo geral, legítimo e seguro, é um mundo perigoso e inseguro, sem nenhum certificado de garantia.

> Onde a ciência nos tinha mostrado uma estabilidade imutável e pacificada, compreendemos que nenhuma organização, nenhuma estabilidade, como tal, é garantia ou legítima, nenhuma se impõe por direito; todas elas são produtos das circunstâncias e estão à mercê delas. (...) O saber científico, extraído dos sonhos de uma revelação inspirada, quer dizer, sobrenatural, pode descobrir-se hoje simultaneamente como "escuta poética" da natureza e processo natural nela, processo aberto de produção e invenção, num mundo aberto, produtivo e inventivo[20].

**Caeiro, partícipe da ideologia naturalista?**

Pelos comentários de Rosset, Monod, Prigogine e Stengers, vê-se, então, que a dificuldade de se encontrar uma definição de natureza na "Natureza" de Caeiro não se dá por um deslize da objetividade tão evidente do poeta. É, mais acertadamente, por uma real impossibilidade de ser definida uma tal idéia. Idéia à qual tanto o filósofo, quanto o biólogo ou o físico opõem a noção de acaso na origem de todas as coisas.

Todavia, acontece que, mesmo lhe sendo impossível definir uma idéia de natureza, Caeiro insta seus leitores a que se convertam ao natural e a que se conformem à "Natureza", "O que é preciso é ser natural e calmo" (poema XXI), "Porque tudo é como é e é assim que é" (p. XXIII). E afirma, em reforço ao dito no poema II, não saber o que é a "Natureza" mas mesmo assim cantá-la: "Não sei o que é a Natureza, canto-a" (p.XXX). Ora, conformar-se a algo que não se diz o que é, pois, mesmo que se diga que de tal coisa nada se sabe, é ainda pressuposto que todos saibam do que se trata, eis aí a afirmação mais absoluta do ideológico.

Clément Rosset observa isto no cerne das posturas naturalistas. Se a natureza é um "vazio conceitual", sobre esse "nada dito" estão alicerçadas todas as metafísicas de cunho ontológico.

> Daí, procede a cumplicidade ideológica da idéia de natureza: incapaz de manifestar-se por si mesma, fornece, em compensação, um ponto de apoio necessário e eficaz a todos os temas metafísicos cujo reconhecimento depende do reconhecimento de uma natureza. (...) O nada de pensamento sob o conceito de natureza não é um nada qualquer: define um nada a partir do qual se torna possível pensar outra coisa[21].

Seria então, cabe perguntar, toda a poesia de Caeiro uma afirmação desse pressuposto de toda ideologia? Seria Caeiro mais uma voz a afirmar esse nada que possibilita pensar tantas coisas que nos afastam do real? Parece-nos, entretanto, que não é assim tão simples também. A idéia de natureza, ainda que seja um "preconceito", implica algumas outras noções que não parecem integrar a "Natureza" de Caeiro.

**Natureza não essencial e superficial**

De acordo com Clément Rosset, toda metafísica tradicional, mais ainda, "toda filosofia é, inevitavelmente, de tendência naturalista, na medida em que procura ser sistema e procura princípos"[22]. Isso quer dizer que, ainda que dela se faça silêncio, seu papel é essencial. Porém, contrária a esta tradição, no poema XXV, a "Natureza" de Caeiro surge num contexto que a desessencializa. Ela, como bolas de sabão que uma criança se entretém a largar de uma palhinha, é clara, inútil e passageira: adjetivos propícios às coisas acidentais, não às essenciais. Associá-la à precariedade da existência de uma bola de sabão é contrariar o que de mais elementar consideramos a seu respeito. Como vemos em *Nature*, de François Dagognet, a natureza significa "o irredutível, o constante, o imutável"[23].

Pouco adiante, no poema XXVIII, têm-se versos que apresentam a "Natureza" como superfície.

> Por mim escrevo a prosa dos meus versos
> E fico contente,
> Porque sei que compreendo a Natureza por fora
> E não a compreendo por dentro
> Porque a Natureza não tem dentro;
> Senão não era a Natureza.

Uma idéia de natureza enquanto superfície é uma idéia radicalmente contrária à que se tem, por exemplo, num dos fundadores do naturalismo filosófico, Aristóteles. Para Aristóteles, conforme comentário de Jean Brun, "a natureza reside naquilo que ela movimenta, sendo, portanto, um princípio interno", ou em passagem do próprio Aristóteles, "a natureza é um princípio

que reside na própria coisa"[24]. Conceber uma natureza sem dentro é destituí-la de um princípio organizador capaz de agir por dentro das coisas e dos seres, interligando-os e impulsionando-os por meio das leis necessárias de funcionamento, crescimento e inter-relações. É destituí-la da noção de um princípio imanente que não seja passível de sofrer as influências e variações de toda casualidade superficial dos acontecimentos.

**Natureza inadequada**

O poema XXXI, já parcialmente aqui comentado, revela um eu lírico diante de uma condição ambígua, situação que para ele é espinhosa: ser "intérprete da Natureza" para os homens falsos que não sentem "a existência verdadeiramente real das flores e dos rios". Porém, a ambigüidade somente se dá porque esta tarefa exige a adequação entre a linguagem e o referencial natureza, correspondência que para ele na realidade não existe, pois a natureza não é uma forma de linguagem: "Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da Natureza,/ Porque há homens que não percebem a sua linguagem,/ Por ela não ser linguagem nenhuma".

É contra uma noção cara ao naturalismo que se move esse poema XXXI: a noção de que há uma adequação necessária entre a razão humana e a ordem da natureza (*adequatio rei et intellectus*). É uma tal concepção que norteia e enforma, por exemplo, como bem mostra Antônio Cândido, o Arcadismo: "fundado no pressuposto de que as formas elaboradas pela inteligência se regem por leis essencialmente análogas às do mundo natural"[25]. e que pode ser, seguindo-se comentário de Umberto Eco, explicitamente observada na cartesiana *Gramática geral e lógica de Port Royal*: "O tema fundamental dos chamados 'senhores de Port Royal' consiste em que a linguagem reflete o pensamento, e as leis do pensamento são iguais para todos os homens... Mas a lógica de *Port Royal* é ainda uma lógica da substância; e por isso a estrutura profunda dos enunciados é a estrutura profunda do real"[26]. Logo, por uma tal concepção pode-se falar de uma linguagem da natureza, exatamente o contrário do afirmado por esse "poeta bucólico de espécie complicada" que é Caeiro.

**Natureza sem memória e objetivo**

Vimos no poema XXV como a "Natureza" é desessencializada; vimos no poema XXVII como "Natureza" é posta à superfície, quebrando a noção de um princípio interno de ação; no poema XXXI, a idéia de uma ordem natural aos moldes de uma estrutura lingüística é afastada. Vê-se que, paulatinamente, as noções básicas para qualquer concepção naturalista vão-se tornando estranhas

à idéia de "Natureza" de Caeiro. Se a idéia de uma "Natureza" sem dentro expõe todo princípio organizador às influências imediatas do acaso, do contingente, o poema XLIII demole a possibilidade de que haja mesmo um tal princípio.

> Antes o vôo da ave, que passa e não deixa rasto,
> Que a passagem do animal, que fica lembrado no chão.
> A ave passa e esquece, e assim deve ser.
> O animal, onde já não está e por isso de nada serve,
> Mostra que já esteve, o que não serve para nada.
> A recordação é uma traição à Natureza,
> Porque a Natureza de ontem não é Natureza.
> O que foi não é nada, e lembrar é não ver.
>
> Passa ave, passa, e ensina-me a passar!

O poema apresenta uma gradação de planos, que vai da espécie (a ave, o animal) ao plano mais geral, a "Natureza", de onde recua no verso final, novamente para a espécie (ave) até atingir o particular (e ensina-me a passar). É no centro do movimento, no momento em que atinge o plano geral, que há o clímax do poema. Ali, há o porquê justificador dos quatro outros períodos afirmativos e do imperativo que constituem o poema. Todo o pensamento e razão do poema giram em torno de "a Natureza de ontem não é Natureza", ontem que poderia ser tomado numa acepção ampla, alegórica, de uma ordem anterior à atual (uma outra constituição do mundo físico ou um mundo das idéias, por exemplo), não fossem as afirmações tanto de caráter geral, quanto particular, situarem essa temporalidade num agora. Imediatez que é proposta principalmente pelo passar da ave enquanto atualidade de um vôo, não enquanto espécie de ser vivo, que mesmo depois de extinta fica, tal como o animal terrestre, para o paleontólogo. A "natureza" está associada a um agora onde todo recordar é traí-la, pois é lançar sobre a natureza de agora uma outra natureza.

Contrariamente ao que diz o poema, "a recordação é uma traição à Natureza", supor um princípio organizador é supor que haja uma marca capaz de recordar sempre o marcado de sua origem. Não necessariamente uma memória como a humana ou a animal, mas uma forma que, em meio às vicissitudes dos acontecimentos, assegure a manutenção do princípio. Isso se pode ver, para manter um exemplo que já se vem usando, de modo claro, na *Física* de Aristóteles. Para Aristóteles, a natureza tem uma origem e uma finalidade, um objetivo, um porquê. "A natureza sendo dupla, matéria de um lado e forma do outro e, sendo esta finalidade e visando as outras esta finalidade, esta será uma causa final"[27]. Ou no dizer de Jean Brun, para Aristóteles "a natureza é a origem e o fim do movimento"[28]. Se todo movimento natural é teleológico, como garantir essa finalidade sem pressupor uma memória?

**O grande segredo**

Portanto, a "Natureza", agora livre de toda possibilidade de recordação, de possuir uma memória, está ao fim de um processo, livre de toda idéia de ordem, de princípio. E estão eliminadas todas as possibilidades de nela, "Natureza", atuar uma natureza. Restando assim, afirmar a existência numa multiplicidade caótica de que só a enumeração exaustiva pode dar conta. Enumeração comum em Caeiro, como a que se tem no poema XLVII, ao revelar "O que talvez seja o Grande Segredo/ Aquele Grande Mistério de que os poetas falsos falam":

Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas idéias.
A Natureza é partes sem um todo.
Isto é talvez o tal mistério de que falam.

A afirmação de que não há "Natureza", que "Natureza" não existe, vem fechar, apenas confirmando, o que a leitura seqüencial efetuada neste trabalho já marcava após o poema XLIII. E, se a palavra "Natureza" ainda será utilizada por Caeiro, não se pode ver nela senão um uso instrumental; e não a representação de uma substância, de uma essência. Uma palavra que Caeiro, nominalista, utiliza, sabendo que não se refere à existência real das coisas. Mas que pode apontar, numa economia circunstancial, para muitas coisas, sem ser nenhuma delas, pois não é nada.

Assim, segundo um olhar à Caeiro, contra a idéia da existência de uma natureza ordenada, da existência de um sistema natural norteado por um princípio, pode-se voltar à crítica de Caeiro às "almas humanas", constante no poema XLV:

Um renque de árvores lá longe, lá para a encosta.
Mas que é um renque de árvores? Há árvores apenas.
Renque e o plural árvores não são cousas, são nomes.

Tristes das almas humanas que põem tudo em ordem,
Que traçam linhas de cousa a cousa,
Que põem letreiros com nomes nas árvores absolutamente reais,
E desenham paralelos de latitude e longitude
Sobre a própria terra inocente e mais verde e florida do que isso!

Na primeira estrofe, o poeta reafirma a inexistência de uma correspondência essencial e exata entre a linguagem e as coisas do mundo. Assim, o coletivo "renque" é uma ordenação arbitrada pela linguagem, os nomes não são as coisas. E, explicita na segunda estrofe, a linguagem é um artifício humano de ordenação operadora do mundo, assim como os paralelos de latitude e longitude. E da mesma forma a idéia de natureza, esta traça "linhas de cousa a cousa", faz um conjunto artificial de coisas diferentes para poder ordená-las

Logo, quando os poemas de Caeiro instam o leitor a que se converta à "Natureza", a ela se conforme (tal como ressaltamos páginas atrás) não está exercendo uma visão naturalista, mas salientando o fato de que toda queixa é vã, quando não se tem contra o que se queixar, de que se tem a vida e uma multiplicidade de coisas para a fruição dos sentidos. Por isso seu conformar-se é alegria, não angustiada resignação, como já poderíamos ter visto no poema VIII, lapidarmente expresso.

> A Criança Nova que habita onde vivo
> Dá-me uma mão a mim
> E a outra a tudo que existe
> E assim vamos os três pelo caminho que houver,
> Saltando e cantando e rindo
> E gozando o nosso segredo comum
> Que é o de saber por toda a parte
> Que não há mistério no mundo
> E que tudo vale a pena.

**A título de conclusão**

Antes de se encerrar este trabalho, é interessante fazer ainda duas observações. Primeiro, observar que é comum tratarem Caeiro como o heterônimo "naturalista" de Fernando Pessoa. E, seguindo essa linha, buscam explicar a "Natureza" em Caeiro como a aspiração do poeta: ele pregaria a volta à natureza nos moldes de Rousseau, ou nos de uma reintegração do "Eu" ao "Não-Eu" de Schelling, fingir-se-ia natural como as coisas da natureza, mas sabendo que poesia é por definição antinatural. Ora, o que surge da leitura feita neste trabalho é exatamente a "Natureza" de Caeiro como a recusa de toda idéia naturalista. A palavra natureza em Caeiro é amplamente empregada, mas, isso aprendemos com Clément Rosset, assim também o faziam Lucrécio ou Nietzsche, para transvalorá-la; em contrapartida, recusar a palavra natureza não significa recusar a ideologia naturalista.

> Quando pretende recusar a ideologia naturalista, a ideologia moderna renuncia exatamente a uma palavra: a palavra natureza. Porém a

> ideologia naturalista não tem vínculo com a palavra natureza, nem tampouco o tinha com as palavras *natura* e *physis*. Logo, é possível recusar uma palavra, mas conservando intacta a carga afetiva que sustenta o seu uso, carga que se relacionará, se necessário, a uma nova palavra... [29].

No idealismo romântico, é verdade, encontramos também uma afirmação de inexistência da natureza, tal como a do poema XLVII. Rubens Rodrigues Torres Filho, em *O espírito e a letra*, ao analisar Fichte, mostra-nos bem como se dá a "negação naturalista" da natureza no romantismo e o quanto essa forma de negação se afasta da empreendida por Caeiro. Para Fichte, "não há natureza", pois ele afirma a nulidade do mundo empírico. Em seu idealismo, o mundo empírico é um "simples palco da moralidade (desqualificação ética), não é em si mesmo nada mais do que o produto de uma certa tensão entre a finitude e a finalidade (desqualificação ontológica)"[30], o mundo empírico surge do desdobramento do Eu-Puro em Eu e Não-Eu para uma afirmação moral do Eu-Puro. A realidade da natureza e do mundo empírico é, portanto, uma "realidade de empréstimo", a verdadeira existência está no mundo supra-sensível da consciência do pensamento absoluto. E, não tendo a natureza estatuto ontológico próprio, salienta Torres Filho, a percepção é banida "para o território do senso comum e que a verdade só pode ser acessível a uma compreensão puramente intelectual"[31].

Mas Caeiro não pode ser aproximado ao pensamento romântico, pois, assim como Fichte, Schelling também porá a realidade verdadeira num outro lugar, distante dos sentidos. Se Caeiro nega haver natureza, nega também a noção de finalidade, fundamental para aqueles, nega igualmente o oculto, o além, para afirmar exatamente o sensível e a existência da pluralidade dos objetos empíricos. Sua forma de negação da natureza é insuportável para o pensamento romântico: é a negação da existência de uma ordem de organização do mundo. Enquanto os românticos negam a realidade empírica para se assegurarem de uma ordem.

A segunda observação é relativa ao próprio modo como se conduziu este trabalho, pois o enunciado poético não reúne conceitos, reúne imagens que por si só não se dão à definição, e aqui se buscou uma definição de "Natureza" na poesia de Caeiro. Mas, se o trabalho apresenta uma forte marca conceitual, é porque a poesia de Caeiro apresenta tal marca. Bem como, Fernando Pessoa, conforme Gilles Deleuze e Félix Guattari, se inclui naquela categoria de pensadores dos "gênios híbridos", dos que deslizam constantemente o plano filosófico e o artístico um sobre o outro, meio filósofos mas também mais que filósofos[32].

**Mario Cesar Newman de Queiroz** é Mestre em Poética pela UFRJ, Doutorando em Letras na UFRJ. Tem trabalhos científicos publicados nas revistas *Terceira Margem*, *Interfaces* e diversas publicações em Anais de Congressos. Poeta e contista.

**NOTAS**

[1] PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p.96.

[2] Ibidem. p.45.

[3] Conforme informação de Dona Cleonice Berardinelli, de quem tive a honra de ser aluno em disciplina do Curso de Doutorado na UFRJ.

[4] Todas as referências aos poemas, em PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1984.

[5] MOISÉS, Carlos Filipe. *O poema e as máscaras*. Coimbra: Liv. Almedina, 1981. p.131.

[6] DAGOGNET, François. *Nature*. Paris: Vrin, 1990. p.23-4.

[7] ROSSET, Clément. *A antinatureza*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989. p.14.

[8] Ibidem. p.15.

[9] Ibid. p.17.

[10] MONOD, Jacques. *O acaso e a necessidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1989. p.17.

[11] Ibidem. p.20.

[12] PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle. *A nova aliança*. Brasília: UNB, 1991. p.21.

[13] Ibidem. p.19.

[14] Ibid. p.22.

[15] Ibid. p.24-25.

[16] Ibid. p.41.

[17] Ibid. p.211.

[18] ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. p.39.

[19] PRIGOGINE, STENGERS. (1991), p.209.

[20] Ibidem. p.226.

[21] ROSSET, C. (1989), p.19-20.

[22] Ibidem. p.125.

[23] DAGOGNET, F. (1990), p.11.

[24] BRUN, Jean. *Aristóteles*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p.85.

[25] CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p.57.

[26] ECO, Umberto. *O signo*. Lisboa: Presença, 1981. p.107.

[27] BRUN, J. (1986), p.87.

[28] Ibidem. p.87.

[29] ROSSET, C. (1989), p.272.

[30] TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *O espírito e a letra*. São Paulo: Ática, 1975. p.77.

[31] Ibidem. p.78.

[32] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991. p.65.

**Alcmeno Bastos**
UFRJ

# Quaresma e Floriano Peixoto: os pesos e as medidas na balança da ficção de idéias

**Resumo:** Em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, a descrição do major Policarpo Quaresma, personagem de extração inteiramente ficcional, subordina-se ao saber individualizado do narrador. Por outro lado, o marechal Floriano Peixoto, personagem de extração histórica, é retratado com o apelo ao saber consensual, histórico, que o narrador garante existir sobre ele. A recorrência a dados externos ao universo propriamente ficcional demonstra, por parte do narrador, consciência de que, no trato de uma personagem de extração histórica, são insuficientes os recursos de caracterização habitualmente empregados na criação de personagens inteiramente ficcionais. Já em *Esaú e Jacó* (1908), de Machado de Assis, a matéria de extração histórica – a queda da monarquia e os primeiros tempos da república – é aproveitada sem alarde, intencionalmente desinflada de retumbância, e os acontecimentos são repassados ao leitor pelo filtro da consciência entediada do Conselheiro Aires.

**Palavras-chaves:** ficção e história, personagem de extração histórica, Lima Barreto, Machado de Assis.

**Abstract:** In Lima Barretos' *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), the description of major Policarpo Quaresma, a character derived entirely from fiction, is subordinated to the narrator's par-ticular knowledge. On the other hand, the portrayal of marshal Floriano Peixoto, a character derived from history, appeals to the consensual, historical knowledge, which the narrator is deemed to have about him. The recurrence of data exterior to the properly fictional world demonstrates, on the nar-rator's part, the awareness that, when treating a character derived from history, the resources of character definition normally used with entirely fictional characters are sufficient. Now in Machado de Assis' Esaú e Jacó (1908), the material derived from history – the fall of the monarchy and the beginning of the Republic – is explored without array, intentionally deflated of display, and the events are passed on to the reader through the filter of the bored consciousness of counsellor Aires.

**Keywords:** fiction and history, historical character, Lima Barreto, Machado de Assis.

No *Triste fim de Policarpo Quaresma*[1] (1915), de Lima Barreto, há uma cena capital para a compreensão do sentido da obra. Trata-se do encontro do protagonista, o major Policarpo Quaresma, com o marechal Floriano Peixoto, Presidente da República. Quaresma aguarda ansioso a ocasião de entregar a seu ídolo político um documento sinalizador dos rumos que o presidente deveria imprimir na condução do país. Seu entusiasmo ingênuo levara-o a redigir aquele memorial com o mesmo denodo com que, dias antes, em termos peremptórios, mandara um telegrama ao todo-poderoso da república recém-fundada e já imersa em crise, como se de sua adesão dependesse a sorte do "Marechal de Ferro": "Marechal Floriano. Rio. Peço energia. Sigo já. – Quaresma" (p. 201). O narrador descreve o ambiente do palácio presidencial, o ir e vir das pessoas, a atenção que o presidente dedica aos que o procuram, até que, após despachar um grupo de senhoras, o marechal dá com a presença de Quaresma. Cumprimenta-o familiarmente, mas logo seus acólitos o cercam, e um deles, um cadete da Escola Militar, demora-se mais que os outros, no exercício de um privilégio que, ainda de acordo com o narrador, era dispensado aos que "formavam a falange sagrada" (p. 208). Quaresma vê adiada, por mais alguns minutos, a conversa que tanto desejava ter com Floriano. Se por um lado se sente frustrado com o retardamento do encontro, por outro o incidente lhe dá a oportunidade de "ver melhor a fisionomia do homem que [ainda no dizer do narrador] ia enfeixar em suas mãos, durante quase um ano, tão fortes poderes" (p. 208). E esta, nas palavras do narrador,

> Era vulgar e desoladora. O bigode caído; o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande "mosca"; os traços flácidos e grosseiros; não havia nem o desenho do queixo ou olhar que fosse próprio, que revelasse algum dote superior. Era um olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a não ser de tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo ele era gelatinoso, parecia não ter nervos. (p. 208-209)

A descrição acima, se bem que, em princípio, seja feita do ponto de vista da personagem ("Quaresma pôde então ver melhor a fisionomia do homem"), desnuda o partidarismo do narrador, sua má vontade em relação à figura retratada, pois logo no parágrafo seguinte surge o reparo, agora de sua inteira responsabilidade, de que "Não quis o major ver em tais sinais nada que lhe denotasse o caráter, a inteligência e o temperamento. Essas cousas não vogam, disse de si para si." (p. 209). Distinguem-se, assim, claramente as opiniões do narrador e da personagem: Quaresma *não quis* ver aquilo de que o narrador não tem dúvida, isto é, a insignificância do marechal Floriano Peixoto. O retrato não abre mão sequer de um clichê naturalista, o

determinismo genético: nega-se a Floriano a peculiaridade de uma tristeza que fosse sua, inconfundível, pois mesmo essa mácula não lhe era própria, "mas nativa, de raça". Linhas adiante, insistindo no fisiologismo, dirá o narrador:

> Com uma ausência total de qualidades intelectuais, havia no caráter do Marechal Floriano uma qualidade predominante: tibieza de ânimo; e no seu temperamento, muita preguiça. Não a preguiça comum, essa preguiça de nós todos; era uma preguiça mórbida, como que uma pobreza de irrigação nervosa, provinda de uma insuficiente quantidade de fluido no seu organismo. (p. 209)

Como derivação dessa sua "preguiça de pensar e de agir" (p. 210), o modo de apresentar-se em público também era deprimente. Floriano primava pelo mutismo, equivocadamente tomado como "ditos sibilinos", e sua "doentia preguiça fazia-o andar de chinelos", desleixo interpretado como sinal de uma "calma superior" (p. 210). No trato com os subalternos não impunha distanciamento respeitoso, permitindo "intimidades deprimentes" (p. 210), como fica bem claro no invasivo conselho que lhe dá o jovem cadete que bate no seu ombro e lhe diz, em voz alta, como se falasse a um igual: " – Energia, marechal!" (p. 207). Do ponto de vista político, também lhe falta grandeza, pois Floriano não esposava o despotismo ou a democracia, mas uma "tirania doméstica" que o levava a tratar o país como se fora uma criança: "O bebê portou-se mal, castiga-se." (p. 212). Chega ao extremo de censurar "a lentidão com que sufocou a revolta de 6 de setembro", denotativa da "incerteza" e da "vacilação de vontade de um homem que dispunha daqueles extraordinários recursos que estavam às suas ordens" (p. 210-211), como se lamentasse que a repressão aos revoltosos da Armada não tivesse sido mais pronta e brutal do que realmente foi. Nega à personagem, portanto, qualquer traço singular, negativo ou positivo, e o que mais chama a atenção de qualquer leitor medianamente informado sobre a História do Brasil é a completa discrepância entre essa figura "gelatinosa" e a imagem oficial do "Marechal de Ferro" deixada pelo triunfalismo de uma história que não hesitou em atribuir a Floriano Peixoto a energia e o brilho tão veementemente negados aqui. Não fora a referência explícita ao nome *histórico* da personagem, e esta descrição físico-moral nos levaria à imagem de um homem insignificante, um transeunte com quem cruzaríamos indiferentes. Nem de longe seria possível experimentar a emoção que o próprio narrador, em outro momento do relato, diz ter sido vivida por certa figura que, tendo para si, até então, a idéia de que Napoleão Bonaparte fosse apenas "um general de rua", retratou-se com um terceiro, "após lhe ter falado" [a Napoleão], nos seguintes termos: "O homem meteu-me medo" (p. 211). Pelo contrário, o homenzinho aqui descrito pelo narrador onisciente de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de quem, em princípio, dependemos

quase completamente para o juízo que formarmos sobre as personagens do romance, esse homenzinho jamais meteria medo em alguém, como o fizera Bonaparte ao seu até então detrator.

A redução da estatura heróica de Floriano Peixoto pode, é claro, ser tomada na conta de traço da escola realista. Seria intenção do narrador provar ao leitor que mesmo um vulto histórico não passa de um homem igual aos outros, se não for menor ainda, como parece ser o caso. O paralelo estabelecido entre Floriano Peixoto e Napoleão Bonaparte reforçaria esse apego à veracidade dos fatos, ao evidenciar que a aparência do segundo, ao contrário, talvez, da iconografia exaltatória que lhe atribuía presença física imponente, era, na verdade, inexpressiva, tanto quanto a do brasileiro, mas que sua estatura moral compensava com sobras aquela. No entanto, o narrador não se limita a pintar um retrato negativo da personagem, mas sente-se obrigado a justificá-lo. Para tanto, desvia a atenção do leitor desses aspectos imediatamente reconhecíveis na "fisionomia do homem", aspectos negativos que o major Quaresma, a exemplo dos "muitos homens honestos e sinceros do tempo, [que] foram tomados pelo entusiasmo contagioso que Floriano conseguira despertar" (p. 212) *não quis ver*, reiteramos. Nesse dúbio movimento psicológico de reconhecer a força da evidência mas, ainda assim, recusá-la, o narrador enclava verdadeiros parênteses dissertativos no discurso narrativo, recorrendo a dados da biografia de Floriano Peixoto, os quais, somados aos fatores genético-fisiológicos já aqui mencionados, legitimariam como *verdadeiro* o perfil traçado.

Isso demonstra que o narrador, mesmo assumindo a prerrogativa da onisciência, entende que o retrato de uma figura de procedência histórica ancora seus fundamentos além do universo estritamente ficcional, e é dependente de uma espécie de caução documental da *verdade* histórica. Veja-se este outro fragmento, agora voltado para os atributos morais da personagem:

> Há uma outra face do Marechal Floriano que muito explica os seus movimentos, atos e gestos. Era o seu amor à família, um amor entranhado, alguma coisa de patriarcal, de antigo que já se vai esvaindo com a marcha da civilização.
>
> Em virtude de insucessos na exploração agrícola de duas das suas propriedades, a sua situação particular era precária, e não queria morrer sem deixar à família as suas propriedades agrícolas desoneradas do peso das dívidas.
>
> Honesto e probo como era, a única esperança que lhe restava repousava nas economias sobre os seus ordenados. Daí lhe veio essa dubiedade, esse jogo com pau de dois bicos, jogo indispensável para

> conservar os rendosos lugares que teve e o fez atarraxar-se tenazmente à presidência da República. A hipoteca do "Brejão", a do "Duarte" foi o seu nariz de Cleópatra... (p.211)

A justificativa para a dubiedade de caráter de Floriano Peixoto, embora pavimentada com a ênfase na honestidade e na probidade do marechal, serve menos para atenuar a negatividade do retrato que para agravá-la. A superposição mesquinha de interesses pessoais aos interesses maiores e relevantes da pátria é, antes que virtude, grave defeito. Há de ser desolador para qualquer cidadão saber que o Presidente da República apega-se ao cargo apenas para garantir para si uma velhice sem sobressaltos financeiros. Deste modo, a imagem consagrada do "Marechal de Ferro" como modelo de integridade desmancha-se aos olhos do leitor por obra discursiva do narrador onisciente, que exerce o privilégio de conhecer a verdade dos fatos, mesmo que sua versão pareça contrariar a história oficial.

O marechal Floriano Peixoto de *Triste fim de Policarpo Quaresma* não é uma personagem de extração inteiramente ficcional, como o são os caricatos Caldas e Albernaz. Em relação a estes não cabe nenhum paralelo entre as duas espécies de *verdades* postas em questão: a ficcional e a histórica. Imaginemos que alguém se empenhe em provar a falsidade do retrato de Floriano Peixoto dado no romance. Poderá ter, de um lado, adeptos fervorosos, empenhados em restituir a *verdade* histórica, contra o triunfalismo oficial. De outro lado, terá decerto críticos, talvez sarcásticos, que lhe mostrarão não ser obrigatória qualquer correspondência entre ficção e história. Estes últimos argumentarão que, mesmo na hipótese de o Floriano Peixoto do romance ser em tudo idêntico ao da história consagradora, um não se confundirá com o outro, em razão de suas diferentes ontologias. Poderão recorrer, para realçar a independência do ficcional confrontado ao histórico, às palavras de Anatol Rosenfeld:

> As pessoas (históricas) ao se tornarem ponto zero de orientação ou ao serem focalizadas pelo narrador onisciente, passam a ser personagens; deixam de ser objetos e transformam-se em sujeitos, seres que sabem dizer "eu". "A rainha se lembrava neste momento das palavras que dissera ao rei" – tal oração não pode ocorrer no escrito de um historiador, já que este, nos seus juízos, somente pode referir-se a objetos, apreendendo-as exclusivamente de "fora", mesmo nos casos da mais sutil compreensão psicológica, baseada em documentos e inferências. Somente o "criador" de Napoleão, isto é, o romancista que o narra, em vez de narrar dele, lhe conhece a intimidade de "dentro"[2].

Em ambos os casos, porém, a discussão sobre os diferentes modos de narrar, em si mesma, atesta a diferença qualitativa entre personagens de extração histórica

e personagens de pura extração ficcional. A transposição de *Napoleão* para o universo ficcional não resulta em que somente o romancista que o narra "lhe conheça a intimidade de 'dentro'". Na verdade, narrador e leitor partilham uma espécie de saber prévio, senão da intimidade, pelo menos da exterioridade de *Napoleão*. Tratando-se de uma figura histórica, amplamente familiar ao leitor ocidental, a exterioridade de Napoleão, de domínio público, pesa muito mais que a interioridade, de modo que o leitor, de posse desse conhecimento antecipado, sente-se até no direito no questionar o novo *Napoleão* que lhe é apresentado no romance. É certo que aceitará que o narrador ficcional onisciente lhe perscrute a intimidade mais recôndita, revelando segredos que a história documental não terá conhecido, mas tudo deverá estar de acordo com o protocolo tácito que regula as relações narrador-leitor em face da matéria narrada. E será sempre inevitável que a reconstrução imaginária da personagem se fará tomando como elementos formadores, em primeira instância, também os dados verídicos, já perfeitamente conhecidos do leitor. Ninguém que conheça esses dados verídicos passará ao largo de *marcas* assim tão *registrada*s quanto as de *Napoleão Bonaparte* e *Floriano Peixoto*, e ninguém deixará de se propor a pergunta sobre a veracidade ou não de tudo aquilo que o narrador atribui à personagem. Deve ser dito a propósito de qualquer personagem de extração histórica, no que diz respeito ao seu possível modelo verídico, que não cabem nem a resposta cifrada de Flaubert –"Madame Bovary sou eu!"–, que aponta para a responsabilidade solitária do criador ficcional, nem a réplica debochada de Eça de Queirós ao escritor Bulhão Pato, que o acusava de haver-se nele inspirado para criar a figura do poeta Tomás de Alencar, de *Os Maias*:

> Pois bem! Por mais que me custe perturbar este gosto ao interessante autor da *Sátira*, eu sou, pela iniludível verdade, obrigado a declarar que o meu Tomás de Alencar não é a personificação do Sr. Bulhão Pato – e que, durante o longo tempo que fui pondo de pé, traço a traço, a figura de Tomás de Alencar, nem uma escassa vez me cruzou na memória a idéia, a imagem, o nome sequer do poeta da *Paquita*!![3]

que aponta para o descompromisso do autor com o possível parentesco entre personagem ficcional e criatura verídica, e que se fecha em termos arrasadores:

> E visto que nada agora pode justificar a presença do Sr. Bulhão Pato no interior do Sr. Tomás de Alencar, causando-lhe manifesto desconforto e empanturramento – o meu intuito final com esta carta é apelar à conhecida cortesia do autor de *Sátira*, e rogar-lhe o obséquio extremo de se retirar de dentro do meu personagem.[4]

É impensável Lima Barreto respondendo pelos jornais que o *seu* Floriano Peixoto não era o Floriano Peixoto da república brasileira recém-fundada, na

hipótese, por sua vez mais impensável ainda, de ter que se defender da acusação de haver-se aproveitado da figura do "Marechal de Ferro". Neste caso, o de personagens de extração histórica, o uso da *marca registrada* impõe ao romancista a renúncia ao recurso do *roman à clef*, sobretudo porque a construção da personagem estriba-se em recursos veristas, próprios da escola realista.

Em *A personagem do romance*[5], Antonio Candido propõe uma tipologia de personagens romanescas de que faz parte o grupo das personagens "transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, – por documentação ou testemunhos, sobre os quais a imaginação trabalha" (p. 71). Como exemplos, Candido cita os avós de Tolstoi, reconstituídos, em *Guerra e paz*, "a partir da tradição familiar, e [que] são no livro o velho Conde Rostof e o velho Príncipe Bolkonski" (p. 71). Candido também alude a personagens de extração histórica, que naturalmente levam consigo para o universo ficcional suas marcas de origem, a exemplo de Napoleão I, que Tolstói "estudou nos livros de história" (p. 71), e de Ricardo Coração de Leão, de quem "Walter Scott [em *Ivanhoe*] pôde, por exemplo, levantar uma visão arbitrária e expressiva" (p. 71).

Parece-nos, entretanto, que não são personagens do mesmo tipo Napoleão I e Ricardo Coração de Leão, de um lado, e o Conde Rostof e o Príncipe Bolkonski, de outro, embora todos sejam, em última instância, entidades ficcionais do romance *Guerra e paz*. Pode-se perguntar quantos leitores notarão, frente às marcas *Rostof e Bolkonski*, a mesma procedência histórica das marcas *Napoleão e Ricardo Coração de Leão*. Afora a circunstância de que são incomparavelmente mais familiares as marcas *Napoleão I* (até como ressonância histórica proveniente do outro e mais famoso Napoleão) e *Ricardo Coração de Leão* que as outras duas, o que por si só já lhes confere maior eficácia alusiva (portanto, referencial), o fato mesmo de Tolstoi haver-se utilizado, não dos nomes (marcas) verdadeiros dos seus avós, mas de nomes inventados demonstra uma significativa gradação. No primeiro caso, as marcas *Napoleão I* e *Ricardo Coração de Leão* foram transplantadas *in natura*, com toda a sua carga de referencialidade histórico-cultural, circunstância que não deve ser olvidada. *Napoleão I* e *Ricardo Coração de Leão* são, para o universo de referências histórico-cultural do Ocidente, marcas registradas tão irradiadoras quanto, por exemplo, o é hoje a marca *Coca-Cola* para o universo de referências do consumo, com a agravante de que a respeitabilidade histórica daquelas garante-lhes durabilidade maior que esta, pois não estão sujeitas a intempéries do modismo consumista. Quanto às marcas *Rostof* e *Bolkonski*, justamente por serem inventadas, em nada se diferenciam das outras marcas do romance, *Natasha*, por exemplo, e não têm eficácia alusiva.

Se por acaso alguém discordasse da pseudo-evocação que Tolstoi fez de seus avós no romance, poderia o autor, sem riscos, responder à maneira flaubertiana ou, se preferisse a chalaça peninsular, decretar a "expulsão" de seus parentes do interior de suas personagens... Além disso, não apenas as marcas foram trocadas. As ações praticadas pelo conde e pelo velho príncipe distanciam-se também de seus prováveis modelos. Esta liberdade de invenção provém do fato de que as marcas verdadeiras dos avós de Tolstoi – e quais são mesmo elas? – não nos são familiares, não oferecem ao leitor o conforto do reconhecimento imediato. Não que ao ficcionista seja vedada margem de liberdade equivalente no caso das personagens de extração histórica – vide o exemplo *Ricardo Coração de Leão*, citado por Antonio Candido. Mas não cabe sequer o paralelo entre a *verdade* ficcional e a *verdade* histórica. O problema é de verossimilhança e se coloca em termos de saber se na vida real um ser real *faria* o que fez na vida inventada o ser inventado, enquanto que no outro caso o problema é de veridicidade, e se coloca em termos de saber se na vida real (isto é, na história) um ser real (isto é, histórico) *fez* o que foi feito pelo ser inventado, na vida inventada.

Note-se ainda que Antonio Candido considera "arbitrária e expressiva" a visão de Ricardo Coração de Leão levantada por Walter Scott. Tal afirmação, se por um lado enfatiza a distância entre o ficcional e o histórico, no sentido documental desse termo, por outro vale como inequívoca demonstração do peso da *marca*. Afinal, mesmo em termos estritamente históricos, a imagem de Ricardo Coração de Leão confunde-se com o lendário. Os contornos imprecisos da figura de Ricardo atestam algo que a moderna historiografia percebe e denuncia: a natureza essencialmente cultural do registro histórico, concebido hoje não como inconteste expressão da verdade, mas como produção discursiva. Historicamente, Ricardo Coração de Leão (como Napoleão Bonaparte, seu sobrinho Napoleão I ou qualquer outra figura histórica) não é apenas o que eventualmente possa ser constatado em documentos confiáveis, mas é também toda a aderência lendária que fez dele, para os pósteros, mais que simplesmente um rei que volta à sua pátria para retomar o trono usurpado, um ser de excepcionalidade sobrehumana, quase um mito.

A distinção acima proposta entre personagens de extração histórica, das quais pode ser exigida veridicidade, e personagens inteiramente ficcionais, das quais pode, no máximo, ser exigida verossimilhança, não reside, é claro, apenas na conservação de uma *marca registrada*. A marca é um dentre vários atributos constituintes da personagem, é bem verdade que o exemplo mais contundente de invasão do universo ficcional por elementos extraficcionais, por isso mesmo impossível de ser ignorada. A diferença, porém, é antes de grau que de essência, pois concordamos em que o Floriano Peixoto de *Triste fim de Policarpo Quaresma* é, em última instância, o Floriano

Peixoto do narrador, sendo, portanto, criatura de ficção quanto qualquer outra do romance, tenha ou não procedência histórica.

De volta ao major Quaresma, observe-se o retrato que dele nos dá o narrador, logo na abertura do romance:

> Quaresma era um homem pequeno, magro, que usava *pince-nez*, olhava sempre baixo, mas, quando fixava alguém ou alguma cousa, os seus olhos tomavam, por detrás das lentes, um forte brilho de penetração, e era como se ele quisesse ir à alma da pessoa ou da cousa que fixava.
>
> Contudo, sempre os trazia baixo, como se se guiasse pela ponta do cavanhaque que lhe enfeitava o queixo. Vestia-se sempre de fraque, preto, azul, ou de cinza, de pano listrado, mas sempre de fraque, e era raro que não se cobrisse com uma cartola de abas curtas e muito alta, feita segundo um figurino antigo de que ele sabia com precisão a época. (p. 20)

A personagem é proposta à consideração do leitor mediante processos caracterizadores semelhantes aos usados no caso da personagem Floriano Peixoto: misto de retrato físico ("homem pequeno, magro, que usava *pince-nez*" e "Vestia-se sempre de fraque"), e de retrato psicológico ("o brilho de penetração" que seus olhos adquiriam quando algo lhe interessava, mas que ele "trazia baixo"). São atributos em tudo equivalentes aos traços caracterizadores com que é composto o outro retrato. A tarefa de distinguir um do outro poderia ser deixada a cargo do leitor, mas o narrador de *Triste fim*, pelo contrário, faz questão de explicitar a historicidade de Floriano Peixoto. Logo após a descrição física, introduz longa digressão, derramada em duas páginas, que, se destacada do restante do texto, bem poderia ser tomada como um perfil político composto por um jornalista contemporâneo do "Marechal de Ferro". Concluída esta, como já o vimos, faz breve reflexão sobre os sentimentos de Quaresma em relação a Floriano Peixoto. Insistamos neste ponto:

> Não quis o major ver em tais sinais nada que lhe denotasse o caráter, a inteligência e o temperamento. Essas coisas não vogam, disse ele de si para si.
>
> O seu entusiasmo por aquele ídolo político era forte, sincero e desinteressado. Tinha-o na conta de enérgico, de fino e supervidente, tenaz e conhecedor das necessidades do país, manhoso talvez um pouco, uma espécie de Luís XI forrado de Bismarck. *Entretanto não era assim.* (p. 209 – itálicos nossos)

Note-se bem que, segundo o próprio narrador, Quaresma não ficara indiferente à negatividade que exalava a figura de Floriano Peixoto, mas preferiu dar-lhe valor menor no julgamento do "ídolo político". Note-se ainda que o

narrador acompanha o pensamento da personagem, aparentemente sem dela discordar, até determinado ponto. Quando lhe parece indispensável, sobrepõe à reflexão da personagem a sua, através de comentário retificador, essencialmente autoritário e generosamente destinado ao leitor, com a finalidade de apartar sua opinião da opinião equivocada de Quaresma: "Entretanto, não era assim." Segue-se uma descrição psicológica que destaca a "ausência total de qualidades intelectuais", a "tibieza de ânimo" e a tal "preguiça" diferente "da de nós todos", porque "mórbida" (p. 114). Esse acúmulo de deficiências apaga a consistência ígnea do marechal e erige em lugar dela uma personalidade gelatinosa. Daí em diante, o narrador persiste na dicção conceitual, procedimento discursivo que pressupõe a atenção do leitor voltada não para a cena da entrevista de Quaresma com Floriano Peixoto, isto é, para a ação, mas para as informações que ele, narrador, julga devam ser fornecidas para melhor compreensão do engano em que incorria o major, na sua veneração por Floriano Peixoto. É sintomática a recorrência a fórmulas supostamente abonadoras da veracidade do que é dito. Com elas, implícita ou explicitamente, busca transferir para a esfera mais ampla do domínio público, em princípio indiscutível, as opiniões que ele, narrador, formou sobre a figura histórica.

> *Quem conhece* a atividade papeleira de um Colbert, de um Napoleão, de um Felipe II, de um Guilherme I, da Alemanha, em geral de todos os grandes de Estado, não compreende o descaso florianesco pela expedição de ordens, expedição de ordens, explicações aos subalternos. (p. 209 – itálicos nossos)
>
> *Toda a gente* ainda se lembra como foram os seus primeiros meses de governo. (p. 210 – idem)
>
> Demais, *ninguém pode* admitir um homem forte, um César, um Napoleão, que permita aos subalternos aquelas intimidades deprimentes e tenha com eles as condescendências que ele tinha, consentido que o seu nome servisse de lábaro pra uma vasta série de crimes de toda a espécie. (p. 210 – idem)
>
> Uma recordação basta. *Sabe-se bem* sob que atmosfera de má vontade Napoleão assumiu o comando do exército da Itália. (p. 210 – idem)

A diferença de tratamento é, assim, flagrante. O major Policarpo Quaresma, personagem de extração inteiramente ficcional, é descrito de um modo absolutamente circunscrito ao saber individualizado do narrador, enquanto Floriano Peixoto, personagem de extração histórica, é retratado com o apelo ao saber consensual que o narrador garante existir sobre ele. O fato demonstra, de sua parte, consciência de que, no trato com personagem de extração histórica, são insuficientes os recursos de caracterização habitualmente empregados na

criação de uma personagem inteiramente ficcional. Esses recursos devem, na verdade, ser alargados, mediante o acúmulo de alusões a outras figuras históricas, a outros eventos e até, como que a precaver-se contra possíveis críticas ao seu parcialismo político, ao recurso da consensualidade. Claro está que esse compromisso o narrador não se impõe no caso das personagens inteiramente ficcionais. Obviamente, a figura de Quaresma está emoldurada pela verossimilhança legitimadora e necessária a que o leitor a sinta *verdadeira*, mas o esforço pára aí. O quixotismo de Quaresma, por exemplo, é intencionalmente realçado para fins de contraste, de modo a rebaixar ainda mais o alvo verdadeiro da critica: não o insano ufanismo de Quaresma, mas a estúpida prepotência dos novos donos do poder, os republicanos positivistas.

No extremo oposto está certamente o narrador machadiano de *Esaú e Jacó*[6]. O capítulo LX, intitulado "Manhã de 15" – o anterior, num exercício de metalinguagem caracteristicamente machadiano, intitula-se "Noite de 14" –, é aquele em que o fato histórico da proclamação da República é filtrado pela consciência "blasé" do Conselheiro Aires. Com esta delegação de competência reflexiva, consegue o narrador esvaziar da suposta grandiosidade épica o episódio histórico. Seu distanciamento assemelha-se ao de Eça de Queirós, que numa das *Cartas inéditas de Fradique Mendes*[7], considera que a proclamação da República no Brasil fora "menos uma revolução do que uma transformação – como nas mágicas", pois

> O Marechal Deodoro da Fonseca dá um sinal com a espada: imediatamente, sem choques, sem ruído, como cenas pintadas que deslizam, a Monarquia, o Monarca, o pessoal monárquico, as instituições monárquicas desaparecem e, antes a vista assombrada, surge uma república, toda completa, apetrechada, já provida de bandeira, de hino, de selos de correio e da benção do Arcebispo Lacerda.

O Conselheiro Aires, que não conseguira dormir bem na véspera, saíra cedo de casa. Às sete e meia da manhã estava no Passeio Público. Notou certa agitação entre os transeuntes e pegou "uma palavras soltas, *Deodoro*, *batalhas*, *campo*, *ministério*, etc." (p. 137). Saindo dali, seguiu até o Largo da Carioca, e na Rua do Ouvidor ficou sabendo que "os militares tinham feito uma revolução, ouviu descrições da marcha e das pessoas, e notícias desencontradas" (p. 137). No tílburi que tomou em seguida para o Catete, ouviu do cocheiro "tudo e o resto", isto é, soube da "revolução, de dous ministros mortos, um fugido, os demais presos" e do imperador, que, "capturado em Petrópolis, vinha descendo a serra" (p. 137-138). A versão exagerada do cocheiro será completada, com acréscimo de um outro ministro morto, pelo criado do Conselheiro. Aires retruca, por sua

conta, já que também não vira nada, existir apenas um ferido.

No capítulo seguinte, "Lendo Xenofonte", o narrador, ao modo dubitativamente machadiano, questiona a correção feita por Aires nas versões do fato: "Como é que, tendo ouvido falar da morte de dous e três ministros, Aires afirmou apenas o ferimento de um, ao retificar a notícia do criado?", pergunta-se, para, em seguida, propor à consideração do leitor duas hipóteses: "Só se pode explicar de dous modos, – ou por um nobre sentimento de piedade, ou pela opinião de que toda a notícia pública cresce de dous terços, ao menos" (p. 138-139). Observe-se que este narrador, longe de amparar-se na "voz do povo", como de certo modo o faz o narrador do *Triste fim de Policarpo Quaresma*, busca induzir o leitor a dela desconfiar: "toda a notícia pública cresce de dous terços, ao menos". O corolário dessa sucessão de versões imperfeitas do acontecimento histórico não poderia ser outro senão o esvaziamento de sua relevância que, de novo por sua conta, faz o Conselheiro Aires. Este, após certificar-se de que os outros ministros "estavam vivos e sãos e o Imperador era esperado em Petrópolis, não acreditou na mudança do regímen" (p. 138), preferindo supor mais uma "simples mudança de pessoal". " – Tem gabinete novo, disse consigo.", para, em seguida, continuar seu almoço tranqüilo, "lendo Xenofonte", "em grego, e com tal pausa que ele chegou ao fim do almoço sem chegar ao fim do primeiro capítulo" (p. 139).

Esta breve visita ao *Esaú e Jacó* teve o propósito de ressaltar como a matéria de extração histórica é aqui aproveitada sem alarde, intencionalmente desinflada de retumbância. A pequena agitação dos populares no Passeio Público não desperta curiosidade maior no Conselheiro Aires. As notícias alarmantes são por ele diminuídas de importância, a ponto de a aritmética dos mortos e dos feridos baixar de três óbitos para um ferimento apenas. E o distanciado hábito da leitura de um clássico grego ao almoço, decerto incompatível com alguém que tomasse consciência da excepcionalidade do momento político, é avalizado pela indiferente convicção de tratar-se de nova mudança de gabinete, nada mais.

Poder-se-ia objetar, talvez, que essa apatia é atribuível apenas à personagem, limitando-se o narrador, conforme preceito da escola realista, a registrá-la de modo impassível, o que não implicaria obrigatoriamente solidariedade entre narrador e personagem. De certo modo, isso é verdadeiro, mas é sabido também que o modo machadiano de refletir sobre o fato político não se fundava na explicitação de tendências partidárias do *autor*, e nem mesmo do narrador, preferindo a isso um jogo sutil de exposição marcada pelo tom humorístico (não cômico, evidentemente) capaz de revelar o absurdo dos próprios fatos. Pode-se dizer, por exemplo, que a indiferença do Conselheiro Aires trazia

embutida, na aparente alienação do narrador, uma censura à comprovada apatia do povo ante o fato histórico da mudança do regime, colocado, naquela como em tantas outras vezes o seria no futuro, à margem das decisões que deveriam afetá-lo. Essa anotação fria do indiferentismo popular ante a República é, na verdade, mais enfática que o discurso apaixonado do narrador (e, neste caso, sem dúvida alguma, também do *autor*) do *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Ao triunfalismo da história oficial que nos mostra o marechal Deodoro da Fonseca aclamado pelo povo, soberbo em sua montaria, com a gravidade de quem sabe estar mudando a história, o narrador de *Esaú e Jacó* contrapôs a miudeza e a banalidade dos cochichos dos populares e do ceticismo do Conselheiro.

Tudo será ainda reforçado pelo parodístico episódio da tabuleta do Custódio. Aqui, o fato histórico da mudança do regime é deslocado para o fundo da cena, as luzes são derramadas sobre as mesquinhas preocupações do dono da confeitaria quanto ao futuro do seu negócio. As alternativas publicitárias que o Conselheiro sugere evidenciam equivalência na superficialidade da mudança, simples troca de etiquetas sem alteração do conteúdo. Que a confeitaria tenha o nome de "Confeitara do Império", "da República", "do Governo", "do Catete" ou simplesmente "do Custódio" não afeta sua natureza irredutível de confeitaria, tanto quanto o fato de o Brasil ser uma monarquia ou uma república em nada mudava a estrutura social do país. Aliás, o episódio dos diversos nomes propostos para a confeitaria guarda notável semelhança com o texto de Eça de Queirós já citado, pois em ambos destaca-se a idéia de ter havido simples troca de nomes como solução "mágica" para problemas sociais. Galhofeiro, Eça de Queirós imagina esta cena:

> Nas repartições do Estado, os amanuenses, que já tinham lançado no papel dos decretos a velha fórmula *"Em nome de S. M. o Imperador"*, riscam, ao ouvir na rua aclamações alegres, este dizer anacrônico, e, sem mesmo molhar novamente a pena, desenrolam no seu melhor cursivo a fórmula recente – *"Em nome do Presidente da República"*.

Um observador atilado dos acontecimentos históricos no Brasil, à notícia da proclamação da República, bem poderia imitar o Custódio e, com alguma autoridade, ordenaria ao amanuense mais próximo: "– Pare no *de*!", de modo a evitar que se perdesse tempo com riscar a expressão "S. M. o Imperador", entrando direto na "fórmula recente" – "Presidente da República"...

**Alcmeno Bastos** é professor de Literatura Brasileira dos cursos de graduação e pós-graduação da Faculdade de Letras da UFRJ, Doutor em Letras pela UFRJ (Teoria Literária) e tem trabalhos publicados no Brasil e no exterior, em jornais e periódicos diversos. Autor de *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80* (Caetés, 2000), *Poesia brasileira e estilos de época* (Faculdade de Letras-UFRJ, 1998), *Outros e*

*outras na literatura brasileira* (Caetés, 2001 – co-autoria), entre outros, tem desenvolvido pesquisas e orientado dissertações e teses em torno do aproveitamento ficcional da matéria de extração histórica. Prepara o lançamento de *O índio antes do indianismo*.

**BIBLIOGRAFIA:**

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1966. Vol. VI das *Obras Escolhidas de Machado de Assis*.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 51-80.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 9-49.

QUEIRÓS, Eça de. *A propósito de "Os Maias"* (Carta a Carlos Lobo de Ávila). In: ---. Notas contemporâneas. Vol. II das *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, s.d. p. 1470-1476. O trecho citado encontra-se na p. 1472.

------. A Revolução do Brasil. In: ---. Cartas inéditas de Fradique Mendes. Vol. III das *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, s.d. p. 937-941.

**NOTAS**

[1] BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1956. Todas as citações desta obra serão feitas com base nesta edição. Limitar-nos-emos à indicação da(s) página(s) correspondente(s).

[2] ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 26-27.

[3] QUEIRÓS, Eça de. A propósito de "Os Maias" (Carta a Carlos Lobo de Ávila). In: ---. Notas contemporâneas. Vol. II das *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, s.d. p. 1470-1476. O trecho citado encontra-se na p. 1472.

[4] Ibidem, p. 1475.

[5] CANDIDO, Antonio. A personagem do romance In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 51-80.

[6] ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1966. Vol. VI das *Obras Escolhidas de Machado de Assis*. Todas as citações desta obra serão feitas com base nesta edição. Limitar-nos-emos a indicar, entre parênteses, a(s) página(s) correspondente(s).

[7] QUEIRÓZ, Eça de. A Revolução do Brasil. In: ---. Cartas inéditas de Fradique Mendes. Vol. III das *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, s.d. p. 937-941. O trecho citado encontra-se na p. 937.

**Ângela Maria Dias**
UFF

# A (obs)cena narcísica em *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca

**Resumo**: As pautas da simulação do espaço autobiográfico no estilo Rubem Fonseca: o teatro da memória como jogo narcisista de espelhos entre o escritor, o detetive e o marginal. A cenografia da confissão ou ainda o folhetim e o suspense no enredo da escrita autobiográfica. *Bufo & Spallanzani* lido como roteiro – síntese e meta-romance das questões debatidas no conjunto da obra. Gustavo Flávio, o pseudo-autor no trânsito entre o narcisismo e o contrato masoquista.

**Palavras-chave**: estilo Rubem Fonseca, enredos em abismo, identidades, narcisismo.

**Abstract**: The various agendas of simulation of the autobiographical space in Rubem Fonseca's style: the theatre of memory as a narcissistic game between the writer, the detective and the marginal. The iconography of confession, or further, the serial novel and the suspense in the plot of autobiographical writing. *Bufo & Spallanzan*i read as a synthesis-script and a meta-novel of the questions debated through the ensemble of the author's oeuvre. Gustavo Flávio, the pseudo-author shifting between narcissism and the masochistic contract.

**Keywords:** Rubem Fonseca's style, *en abyme* plots, identities, narcissism.

*Bufo & Spallanzani* talvez seja o melhor romance de Rubem Fonseca, porque, como nenhum outro dramatiza o núcleo problemático de sua ficção: a natureza culpada do escritor pela crueldade de uma dupla violência. A apropriação e ou a reescritura meio disfarçada de outros textos intencionando a construção interessada da mentira, como verdade generalista sobre o mundo.

Daí a convergência entre os papéis e as personas do autor, do escritor, do leitor, e ainda do detetive e do criminoso, que, já preparadas pelas obras

anteriores, encontra uma realização muito peculiar nesta narrativa de 1985. O escritor, em sua suposta busca da verdade, é um detetive que combina textos, pistas, interpretações para fabricar uma história, em que todos os fatos podem ser cridos ou desacreditados como versões em causa própria, falsificações, que são, elas mesmas, ou ainda despistam, pequenos ou grandes crimes.

Na representação desta mascarada, Rubem Fonseca inventa o alter-ego Gustavo Flávio, o escritor-pseudo-autor de *B&S* que, como a réplica pós-moderna de Gustave Flaubert, vivencia, com radicalidade, o impasse entre uma suposta nostalgia pela renovação da forma literária e o aliciamento do mercado editorial. A figuração da crise coloca pioneiramente em cena o computador, e sua escrita eletrônica, apartada do corpo e norteada pelo banco de dados e pelo editor de textos. A fidelidade a este modo de produção textual é responsável pela poderosa rede intertextual tecida pelo romance. Assim, ao efeitismo mirabolante dos enredos folhetinescos se somam o arsenal de referências cultas – grandes romancistas e filósofos do século XIX –, as matrizes evidentes do romance policial e da literatura memorialista, além da presença subjacente, embora marcante, do discurso psicanalítico. Tudo isso envolto numa retórica auto-irônica e autoconsciente tecida pela voz de um narrador cínico, intelectualizado e exibicionista. Em suma, um sedutor. Através deste versátil alter-ego, Rubem Fonseca talvez tenha criado sua máscara-síntese, uma espécie de persona centrípeta que avança em relação às anteriores e ressoa nas criações posteriores, como uma espécie de horizonte cuja complexidade amena e intrigante não é mais alcançada.

Segundo o filósofo espanhol Eugenio Trias, uma escritura com estilo é "aquela que repete inconscientemente um mesmo proceder sob a forma musical da variação"[1]. A minha hipótese sobre o estilo Rubem Fonseca centra-se na simulação do espaço autobiográfico como o *leit motiv* subjacente às variações.

Tal simulação merece ser observada em duas vertentes. Na primeira delas, um tipo de relato assumidamente ficcional (romance ou conto de Rubem Fonseca) apresenta seu personagem-narrador dedicado às peripécias da própria experiência, sem referir-se explicitamente ao ato em si da narração.

Em sua segunda vertente, a simulação referida se dobra sobre um outro tipo de discurso mais ambíguo. A simulação primeira (romance ou conto de Rubem Fonseca) reduplica um tipo de discurso que parodia o espaço autobiográfico porque apresenta um narrador-personagem autoqualificado como autor de um relato que, sendo ficcional – um outro romance ou narrativa curta – constitui-se, também, numa outra dimensão, como discurso autobiográfico. Neste caso se podem inscrever, pelo menos, *O caso Morel*[2], *A grande arte*[3] e *Bufo*

*& Spallanzani*[4]. O romance de um romance, ou seja, o desdobramento em abismo, não constitui, evidentemente, um recurso literário novo. Mas levado ao extremo como no estilo Rubem Fonseca, desestabiliza as fronteiras entre paródia e pastiche, na prática exacerbada de um constante negaceio entre o ilusionismo realista ou a autoconsciência formal modernista.

*B&S*, romance de Rubem Fonseca, é, numa segunda dimensão, o romance frustrado de seu personagem, o pseudo-autor, também escritor, Gustavo Flávio que, por sua vez, resolve contar suas memórias. Entretanto, tais memórias se revelam artificiosas e folhetinescas, numa progressão de enredos em que cada mistério desencadeia o seguinte, como um novelo de muitos fios.

Por outro lado, apesar do malabarismo romântico da trama, Gustavo Flávio, e outras personas de Rubem Fonseca, como o autor de "Intestino Grosso", ou ainda Morel e Mandrake, produzem um tipo de literatura bem aproximada: a "literatura pornográfica"[5], repleta de "anúncios coloridos em gás neon", "barulho de motores de automóveis", e "miseráveis sem dentes".

Além disso, pela escrita da ficção mais mirabolante como depoimento autobiográfico, grande parte da obra vai transformar-se na simulação paródica de um fenômeno literário muito em voga, desde o influxo personalista dos anos 70: "o espaço autobiográfico". Segundo Lejeune, toda vez que a autobiografia serve de critério ou parâmetro para a validação do romance, cria-se uma espécie de pacto no qual a ficção muito mais que aponta "uma verdade da natureza humana", "reenvia, particularmente, para os fantasmas reveladores do indivíduo". Este pacto fantasmático"[6] em função do qual romances transmitem verdades pessoais, íntimas e individuais, de seu autor, enfatiza claramente, a relevância do "projeto autobiográfico" na atualidade. Sob a ótica de Lejeune, todos esses jogos de identidade constituem uma forma ambígua já utilizada por muitos autores da modernidade, para se imporem como referência, no contrato de leitura de sua obra ficcional. Tal apropriação do pacto autobiográfico ao terreno da ficção, propriamente dita, constitui um sintoma da inundação personalista do espaço público pós-moderno.

O entendimento da ficção como realidade do EU, além de consistir numa revivescência do princípio inerente ao realismo psicológico dos séculos XVIII e XIX, manifesta também o recrudescimento egocêntrico, que, em *B&S*, é fundamental para o questionamento da identidade como blefe, invenção, jogo perdulário de vozes. Esta promíscua aproximação entre o autor e o narrador é igualmente índice de uma crescente desliterarização da linguagem literária, intensificada a partir da década de 70.

Ao desdobrar as infinitas nuances do código humorístico de mistura com a então corrente desqualificação comunicativa do discurso literário, Rubem Fonseca estiliza uma espécie de "dessubstancialização narcisista do cômico", característica do humor pós-moderno. Na falta de paradigmas coletivos marcantes, a pós-modernidade dedica-se, sobretudo, "a personalizar as estruturas rígidas e as obrigações", optando pela "prática neutra"[7], própria ao pastiche, em detrimento da negatividade paródica.

Por isso, de acordo com Lipovetsky[8], a comicidade passa então a manifestar o "aroma espiritual do hedonismo de massa", inerente à idade do consumo. Em seu empenho de cordialidade e relaxamento, o signo humorístico imita e parodia o natural, transformando a autenticidade no paradigma de uma máscara genérica e estilizada.

**A autenticidade como máscara**

A simulação do espaço autobiográfico no estilo Rubem Fonseca desemboca na ambigüidade do "espontâneo enquanto máscara" e realiza, em termos de solução formal, o que se poderia chamar de "heteronímia em abismo ou espelhada".

Neste "estilo estilizado" em que o "modelo de gênero" prevalece, como exercício desenvolto do código humorístico, é sempre a ênfase do "hiper" que dá a tônica. Tudo se transfigura em espetáculo, excesso, obscenidade: a emoção em histrionismo, o amor em sexo e pornografia, a aventura em artifício, o imprevisto em efeito de suspense.

Por isso mesmo, este "estilo estilizado" vai repetir-se, retomando-se, em cada identidade inventada. Inicialmente, ao desdobrar-se em múltiplas primeiras pessoas que, freqüentemente, narram no presente, obliterando a própria consistência do ato de narrar, em proveito de uma espécie de transparência imediatista e dramática. Como se a palavra não possuísse nenhuma densidade e apenas servisse de suporte à sucessão das cenas apresentadas de chofre, sem nenhuma mediação, à semelhança de um filme, violento e brutal. Depois, na medida em que tais máscaras – os diversos narradores-personagens em primeira pessoa – permanentemente se auto-remetem, como num jogo de espelhos em que um reflete o outro.

A síndrome narcisista constitui-se, então, por uma espécie de inflação caricatural da identidade, na pauta dominante. Entre a fantasia da onipotência e o sentimento de extrema fragilidade, diante das circunstâncias, as identidades narcisistas do estilo Rubem Fonseca encontram-se sempre

submetidas a uma espécie de fatalismo que as impede de autonomia. Encenando as máscaras do escritor, do detetive e do marginal, permutáveis e ou cumulativas, as inúmeras personas da obra estão, permanentemente, submetidas à ordem social em que se inserem.

**O marginal**

A identificação escritor-marginal constitui fenômeno corrente, nos anos 70, em função do aguçamento das desigualdades sociais e de uma espécie de revide ao "status quo" da ditadura militar, então no auge. Rubem Fonseca, em 1975, publica *Feliz ano novo*[9], logo em seguida, censurado. O conto que dá título ao livro, bem como o conto "O cobrador"[10], de livro de mesmo nome, editado em 1979, concretizam exemplarmente o perfil do marginal como uma das personas principais do estilo Rubem Fonseca

Sua linguagem coloquial, direta, violenta, seu tom de confissão, de desabafo – numa espécie de oralidade impostada, sem nenhum requinte literário – atualizam, pelo hiper-realismo, o efeito ilusionista da linguagem como fotografia transparente, fiel ao instantâneo contundente da vida.

Mas é sintomático que, embora a situação narrativa propriamente dita jamais seja referida nem pelos capangas de "Feliz ano novo", nem pelo cobrador, este último, numa de suas aventuras, tenha-se apresentado como poeta. Trata-se da lógica dos espelhamentos. Se o autor-escritor, em sua ficção, simula a fala do bandido, este, por sua vez, é capaz de confessar-se "rigorosamente" poeta.

A dicção deste marginal-poeta é ressentimento em estado puro, como conseqüência direta da interação entre a penúria e o apelo da comunicação de massa. Assim, o baixo contínuo do "estão me devendo" afina o estímulo narcisista do consumo e a desmedida da violência, na composição da máscara-marginal, em Rubem Fonseca.

A heteronímia em abismo ou espelhada constitutiva do estilo Rubem Fonseca, no desdobramento da identidade narcísica, retoma o perfil do marginal refletido em duas outras faces discursivas: a do detetive e a do escritor.

**O detetive**

Se o marginal, como o cobrador, é "rigorosamente" poeta, o escritor – de Morel a Gustavo Flávio, passando por Mandrake, n'*A Grande arte* – também é marginal, usando sua escrita, simultaneamente, como confissão e despiste. Morel mata Joana, Gustavo Flávio é assassino do coveiro e da própria amante (ainda que com a desculpa da eutanásia) e Mandrake, além de "cínico, inescrupuloso",

é apontado por Raul (policial) como provável autor da morte das prostitutas. Não é à toa que, n'*O caso Morel*, o detetive Matos declara: "Ninguém sabe muito sobre crime e criminosos, somos todos criminosos em potencial, o difícil é saber porque uns se realizam e outros não"[11].

Neste sentido, a dualidade apontada em *Bufo & Spallanzani* entre memória e romance policial é também encontrada, por exemplo, em *O caso Morel* e *A grande arte*. O caráter intelectualista e simulado de cada uma destas obras fica sublinhado pelo próprio feitio de "confissão" que pretendem manifestar. De acordo com a hermenêutica criminal, não há nada mais comprometido com a confissão do que a ficção. Já em *O caso Morel*, o detetive Matos, citando Mittermayer, reconhece que "a confissão é a prostituta das provas". *Bufo & Spallanzani*, por sua vez, tem, um dos capítulos com esse título.

Por outro lado, a investigação, como a busca de um sentido para os acontecimentos, vai constituir o processo de construção romanesca, por excelência, e, por isso mesmo, a perspectiva recorrente nas variações do estilo Rubem Fonseca. Daí a relevância nelas assumida pela figura do detetive. Seus precursores do "romance noir" americano, já descentrados pela desordem ética do capitalismo – ao efetuarem "a paródia por inversão"[12] do tradicional romance de enigma – constituem o modelo crucial.

**O escritor**

É pela versão do escritor que, certamente, mais se revela o núcleo comum de narcisismo e fragilidade compartilhado tanto pelo intelectualismo do detetive quanto pela concha agressiva do marginal. Neste sentido, o conjunto de correspondências e aproximações observadas entre os personagens-escritores anteriores ao Gustavo Flávio, de *B&S*, pode ser revelador.

A opção do escritor, por exemplo, em todos eles, está diretamente relacionada às suas respectivas vivências marginais: crimes de morte, no caso de Morel e Gustavo Flávio; extorsão, embuste, estelionato e, quem sabe, assassinatos, no caso de Mandrake.

Em suas performances, como conquistadores volúveis, surpreendem-se também inúmeras possibilidades de enlace. A libertinagem obsessiva não esconde, em nenhum dos casos, nem uma espécie de hostilidade em relação ao sexo oposto, nem o que se poderia considerar índices de uma suposta angústia de castração. Todos estes heróis, em sua compulsão por sexo, aliam um constante temor da impotência a um assíduo exibicionismo fálico.

Morel, por exemplo, como artista pornográfico e como homem, transita de uma explícita "superestimação sexual "[13] – "um pênis que fosse ao mesmo tempo clava, lança, espada, cacete (bordão), pau (árvore), aríete"[14] – ao medo da impotência – "Talvez eu esteja ficando impotente sabe como é, em condições apenas para um desfile rápido"[15].

Por outro lado, tanto Morel, quanto Mandrake ou Gustavo Flávio constituem pseudônimos ou nomes artísticos e, por conseguinte, assinalam uma compreensão do processo criativo como duplo ou encenação em segundo grau.

Este trânsito hipercentrado na identidade, como circuito fechado entre vozes mutuamente ressonantes, vai caracterizar o que, anteriormente, denominei de simulação do espaço autobiográfico. Especificamente, o duplo Ivan Canabrava/ Gustavo Flávio concretiza uma espécie de clímax na realização do núcleo narcísico, inerente aos personagens anteriores do estilo Rubem Fonseca.

**As invencíveis mulheres em *Bufo & Spallanzani***

Este meta-romance, paradoxalmente frustrado e reescrito por vários personagens, constitui uma escritura-espetáculo, pela espiral de truques e simulações que põe em cena. Entretanto, esta profusão transformista – não só na proliferação de estórias entrelaçadas, como também na vocação mutante do narrador-pseudo-autor – está diretamente relacionada à atuação, à força e à decisão das mulheres. Toda a trama se constrói em tempos nitidamente comandados por cada uma delas: desde Zilda, a primeira mulher do frágil Ivan Canabrava, passando por Minolta, a segunda supermulher, até Delfina Delamare, a terceira e folhetinesca "femme fatale", responsável pelo desolador final.

O romance, configurado como um diálogo-confissão do narrador-personagem a Minolta, aponta enfaticamente sua precedência e centralidade em relação às outras. De fato, a indecifrável Minolta, pairando acima de tudo, é também, como o observa Flora Sussekind, o nome "de uma marca de instrumentos óticos e máquinas fotográficas"[16] Coincidência, aliás, que é sintoma, como ainda constata a crítica, da constante da mediação espelhada (vitrines, espelhos, fotografias, imagens) pela qual se expõe a intimidade como publicidade, no romance contemporâneo. O mercado e seus holofotes, sem dúvida, são a cena-ideal de Gustavo Flávio, talvez o mais preocupado com o êxito publicitário, dentre os pseudo-autores do universo de Rubem Fonseca. Entre cínico e obsessivo, o arremedo rebaixado de Gustave Flaubert a todo momento refere-se à necessidade de terminar o romance e de compô-lo, segundo as necessidades e premissas do sucesso editorial.

> ... o diabo é que para um escritor como eu, que precisava de dinheiro para sustentar seu vício barregão, cada maldita palavra, um oh entre cem mil vocábulos, valia algum dinheirinho. Escrever é cortar palavras, disse um escritor, que não devia ter amantes. Escrever é contar palavras, quanto mais melhor, disse outro que, como eu, precisava escrever um *Bufo & Spallanzani* a cada dois anos.[17]

Na sociedade escópica atual, o ver e ainda mais o ser visto constituem o principal objetivo. Por isso mesmo, não faltam mediações ao nosso narrador: a tela do TRS-80, o parceiro-computador, o olhar impassível de Minolta e a vitrine do mercado, espaço aberto à profusão massiva de olhares dos leitores.

A problematização do binômio escritura/mercado, em suas relações perigosas, constitui a espinha dorsal deste meta-romance, merecendo uma resposta pouco alentadora. Com efeito, a profunda crise criativa que se abate sobre o narrador-personagem, concretizada, no desenlace, pela castração do personagem e do próprio romance, funciona como uma espécie de alegoria dos descaminhos contemporâneos do talento. A propósito, o diagnóstico de Minolta fazendo convergir o esquecimento do passado com a projeção narcísica de um ego ideal "branco e rico," no espelho do mercado, pode ser lido como o único elogio da fidelidade à memória, num romance que a interpreta como empulhação.

> "Estou mais preocupada com essa coisa de você não conseguir escrever Bufo & Spallazani", disse ela. (...) "Talvez seja bom você" deixar um pouco o TRS-80. Você está viciado e isso não é bom. Um autor deve saber escrever em qualquer condição", disse Minolta.[18]
>
> "O seu mal, dissera Minolta, "o seu mal foi não querer ser negro e pobre, por isso você deixou de ser um grande escritor verdadeiramente; você escolheu errado, preferiu ser branco e rico e a partir do momento em que fez essa escolha, matou o que de melhor existia em você"[19].

O desalentado desenlace do autor emudecido – pela "incompetência caligráfica, agravada pelo vicio do TRS-80"[20] – e grotescamente castrado dramatiza também uma espécie de desconfiança em relação à escrita digitalizada do computador. Em meados dos anos 80, a novidade do programador de textos eletrônico ainda podia ser vista em relação ao artesanato da escrita manual ou à máquina de escrever, quase como a produção em série industrial diante do artesanato.

Enlaçado ao questionamento metaliterário, o subtexto psicanalítico aponta a evolução da tendência narcísica e exibicionista de Gustavo Flávio até o clímax masoquista. Tudo isso envolto por um ritmo febril de folhetim, em que o

transformismo dos personagens e o inverossímil das situações imprimem um tônus altamente grotesco ao relato. Assim, aventuras absurdas, como fraudes de seguros, experiências de feitiçaria e catalepsia profunda, assassinatos, falsificações e intimidações de todo tipo, compõem uma narrativa que, sem renunciar à leveza do "divertissement", subentende um horizonte reflexivo.

Desde os primeiros tempos, ainda como o professor primário Ivan Canabrava, que o elemento transformador da vida de Gustavo Flávio é sempre uma mulher. Inicialmente, a "onipotente" Gilda, a quem quase teme, e que o faz abandonar o magistério e iniciar uma desastrosa carreira de investigador na "Panamericana de Seguros".

> Era um modesto e medíocre professor primário. Então conheci Zilda, que me levou para cama e ficou morando no meu apartamento. Foi minha primeira experiência sexual, uma coisa muito sem graça. Nem sei como fui morar com Zilda. A visão do corpo feminino não me atraia, a proximidade do sexo feminino me assustava, quando eu ia para cama com a Zilda eu evitava olhar para sua vagina, cujo odor, mesmo se ela tivesse acabado de tomar banho, me repugnava.
>
> Zilda era uma mulher ambiciosa e me convenceu a deixar o meu emprego de professor primário e a ir ganhar mais numa companhia de seguros onde ela conhecia um sujeito chamado Gomes. Foi assim que fui trabalhar na Panamericana de Seguros, onde me envolvi numa aventura que acabou mudando inteiramente a minha vida.[21]

Logo após o trágico desfecho da investigação, na companhia de seguros, Minolta, a segunda mulher, não só liberta o narrador do Manicômio Judiciário, onde estava internado, como também promove a sua transformação em autor de best-sellers. Mas a revolucionária influência desta supermulher não pára por aí. Ela consegue reverter a fobia sexual do parceiro em satiríase, e sua indiferença gastronômica em voracidade e vício glutão.

O viés masoquista vai despontar com mais nitidez na relação do escritor com Delfina Delamare, cumprindo com requintes a cartilha ritualística de Sacher-Masoch. Os dois amantes espelham-se como Egos Ideais, um do outro. Delfina, a socialite-cinderela bem-sucedida pelo áureo casamento, figura freqüente no noticiário mundano da comunicação de massa. Ele, o escritor bem-sucedido, sedutor, irônico, inteligente. Igualmente personagem do olimpo midiático. Mas, as afinidades não páram aí. No avesso deste imaginário cor-de-rosa, eles também se encontram. Ambos, dependentes, frágeis, impotentes. Ele, estéril, em plena crise de criatividade, vítima do próprio sucesso. Ela infecunda, sem filhos, dependente do marido.

**O ilusionismo masoquista: confissão e fantasia**

O caráter essencial do romance como confissão – cena ilusionista de confronto com as lentes de Minolta –, aliado à sua natureza folhetinesca, concilia-se plenamente com a natureza fantasmática do masoquismo, entendido como a perversão que substitui "a ação pelo sonho"[22].

Caso se perceba a confissão central de Gustavo Flávio a Minolta, em seu caráter de contrato[23], surpreende-se a dinâmica masoquista, embutida no romance. Em apoio à hipótese, vale observar a estrita correspondência entre as características da forma do contrato masoquista e as da confissão, tais como assinaladas por Paul Ricoeur, em sua fenomenologia.

A primeira convergência consiste na importância da palavra, tanto na confissão, que constitui um ato que é fala, quanto no contrato masoquista, conforme Deleuze.

> O masoquista só em aparência é preso por ferros e laços; não está preso senão pela palavra. O contrato masoquista não exprime apenas a necessidade do consentimento da vítima, mas o dom de persuasão, o esforço pedagógico e jurídico pelo qual a vítima adestra o seu carrasco[24].

A segunda convergência define-se pela consciência da culpabilidade. Óbvia, na confissão religiosa, pela experiência do pecado, ou ainda, presumida, na ritualística jurídica, o sentimento crucial da culpa, no contrato masoquista, se encontra revirado.

> Partindo de outra descoberta moderna, de que a lei nutre a culpabilidade daquele que obedece, o herói masoquista inventa uma nova maneira de descer às conseqüências: ele "vira" a culpabilidade, fazendo do castigo uma condição que torna possível o prazer proibido. Com isso o masoquista não deixa de derrubar a lei tanto quanto o sádico, se bem que de uma outra maneira. (...) No caso do masoquismo, toda lei é transportada para a mãe, que expulsa o pai da esfera simbólica.(...) Pois é somente sob essa condição que a punição adquire sua função original, e que a culpabilidade se revira em triunfo[25].

A terceira confluência consiste na comum obsessão pelo rito, tanto na confissão – como rito religioso ou enquanto ritual jurídico – quanto no contrato masoquista.

> Do contrato ao mito, pelo intermédio da lei: sai esta do contrato, mas lança-nos nos ritos. Pelo contrato, a aplicação da lei paterna é colocada nas mãos da mãe.

> Mas essa transferência é singularmente eficaz: é a lei inteira que muda, e agora ordena aquilo que se admitia que ela proibia. É a culpabilidade que torna inocente aquilo que se admitia que ela fazia expiar, é a punição que torna permitido aquilo que se admitia que ela sancionava. A lei inteira tornou-se materna, e nos conduz nessas regiões do inconsciente em que reinam apenas as três imagens de mulher. O contrato representa o ato pessoal da vontade do masoquista; mas, por ele e, pelos avatares da lei que se seguem, o masoquista volta ao elemento impessoal de um destino que se exprime através de um mito[26].

**As três mães**

Justamente os três ritos encontrados em Masoch – os ritos da caça, os ritos agrícolas e os ritos de regeneração – apontam para as três imagens da mãe, e, posteriormente, para a condensação de todas as funções, na segunda mãe, a mãe oral, a "boa mãe" (D, Ap, 67).

> ... a mãe oral está como que desdobrada, aparecendo uma vez dentro da série, mulher entre as outras e uma segunda vez extraída da série, presidindo ao conjunto da série, tendo conquistado e transformado todas as funções das outras mulheres para fazê-las servir ao tema do renascimento. Pois tudo nos fala de uma partenogênese. (...) Sempre o tema da escolha entre as três mães, sempre o movimento pendular, a absorção da mãe uterina e da mãe edipiana na gloriosa mãe oral. É ela, a senhora da LEI, o que Masoch chama de lei da comuna, onde se integram os elementos da caça, os elementos agrícolas e matriarcais. A mãe uterina caçadora, ela própria caçada, despojada. A mãe edipiana, a mão do pastor, já integrada a um sistema patriarcal (seja como vítima, seja como cúmplice) é ela própria sacrificada. Apenas subsiste e triunfa a mãe oral, essência comum da agricultura, do matriarcado, e do segundo nascimento[27].

Pelo já exposto, pretendo sugerir o paralelismo de sentido entre as três imagens míticas da mãe, e as três mulheres de Gustavo Flávio, assim como, a posterior ascensão da "mãe oral" encarnada em Minolta. Sua precedência, em relação às demais mulheres, sustenta-se, como já assinalei, em seu papel de destinatária da confissão, que alimenta o fio narrativo do romance.

Primeiramente, Zilda, com sua agressividade, ambição e autoritarismo, compõe, a contento, a imagem da caçadora, capaz de capturar e dominar seu homem: "Zilda, que me levou para a cama e ficou morando no meu apartamento" Foi minha primeira experiência sexual, uma coisa muito sem graça"[28].

Como toda caçadora, Zilda termina caçada e despojada pela "mãe oral": a Minolta "salvadora". À semelhança dos ritos analisados por Deleuze, em Masoch,

ela é a segunda e triunfa sobre as demais, consolidando, definitivamente, sua hegemonia.

> O telefone tocou.
>
> Era Zilda.
>
> "Seu verme! Essa megera do mangue quase me matou. Estou cheia de manchas roxas dos golpes que ela me deu. Quero te avisar, carbúnculo fedorento, que estou indo dar queixa à polícia. O lugar dessa puta assassina e numa jaula." (...)
>
> "Algum bode?" perguntou Minolta
>
> "Ela disse que você bateu nela."
>
> "Ela é que queria bater em mim. Dei- lhe um chega pra lá".
>
> "Você é campeã de caratê?"
>
> Minolta riu.
>
> "Eu disse isso para assustar aquela dona. Estava gritando muito e eu disse, pra calar a boca. Perguntou – é você que vai me fazer calar a boca, verme? Eu botei as mãos daquele jeito que a gente vê no cinema e disse sou campeã de caratê e parti pra cima dela gritando sayonara, a única coisa que sei em japonês. Quando notei o que aconteceu ela estava caída no chão, creio que escorregou pois o golpe que dei nela, se é que se pode chamar isso de golpe, não era muito forte. Quer que eu mostre para você?[29]"

Assim, a fobia a mulheres, manifestada pelo protagonista em seu relacionamento com Zilda, "a caçadora", que concretiza a imagem da "mãe má" – aquela que castiga e usa o falo pela lei do pai" –, vai-se, progressivamente, desfazendo pela interferência de Minolta, "a salvadora", imagem completa e acabada da "mãe oral".

> As três mulheres, segundo Masoch, correspondem às imagens fundamentais da mãe: a mãe primitiva, uterina, hetera, mãe das cloacas e dos pântanos – a mãe edipiana, aquela que entrará em relação com o pai sádico, seja como vítima, seja como cúmplice – mas entre as duas, a mãe oral, mãe das estepes e grande nutriz, portadora da morte. Essa segunda mãe pode da mesma forma aparecer por último, pois, oral e muda, tem a última palavra. (...) Mas a transferência das funções paterna nas três imagens da mãe é só um primeiro aspecto do fantasma que encontra o seu sentido num outro elemento : a condensação de todas as funções, agora maternas, na segunda mãe, a mãe oral, a "boa mãe". É um erro colocar o masoquismo em relação com o tema da mãe ruim.
>
> Mães ruins existem no masoquismo: a mãe uterina, a mãe edipiana, os dois extremos do pêndulo. Mas o movimento inteiro do masoquismo é de idealizar as funções das mães ruins comparando-as com a boa mãe[30].

Através da palavra, da "palavra que o homem pronuncia sobre si mesmo[31], Minolta, a "mãe oral", mantém o indestrutível vínculo com seu filho, mesmo depois que o reenvia ao Rio de Janeiro – já como escritor famoso – permanecendo em Iguaba. A confissão, desde o inicio do relacionamento de ambos, sempre constituiu o contrato prevalente. Foi através dela que Minolta – hippie, naturalista e comunitária, como a "mãe oral", no mito – pôde ajudar Ivan a libertar-se de Zilda e das punições institucionais relacionadas ao desastre da investigação na companhia de seguros, afinal, uma decorrência da relação do narrador com Zilda, sua mulher "caçadora".

Por fim, o relacionamento narcísico com Delfina Delamare, já caracterizado anteriormente, concretiza ao pé da letra a imagem da "mãe edipiana" e seu "pai sádico", de quem será neste caso, simultaneamente, vítima e cúmplice.

Na última parte de sua confissão, Gustavo Flávio conta a Minolta, que Delfina pede-lhe que a mate em função de um câncer incurável. A natureza da morte desejada revela, de um lado, a entrega masoquista da socialite e, de outro, seu incorrigível narcisismo. Se ela viveu e casou, como num conto de fadas, teria que conceber para o próprio desenlace uma outra fantasia folhetinesca compatível com o brilho idealizado de suas identificações ficcionais.

Pelo espelhamento em Gustavo Flávio, Delfina, leitora exemplar, escolhe, então, o modelo de Trápola, um de seus romances policiais. Nada mais fiel à "disciplina masoquista do fantasma"[32]: "A denegação, o suspense, a espera o fetichismo e o fantasma formam a constelação propriamente masoquista."[33]

Depois de cumprir seu papel no "pacto de morte" com Delfina, Gustavo Flávio, reduplicando a passividade de sua parceira, "revira" seu sentimento de culpa e aguarda a punição, com a tranqüilidade de quem espera um grande clímax.

> De fato, a forma do masoquismo é a espera. O masoquista é aquele que vive a espera em estado puro.(...).
>
> O masoquista espera o prazer como algo que está essencialmente atrasado, e espera /supõe/ a dor como uma condição – que torna enfim possível (física e moralmente) a vinda do prazer.[34]

Em plena mira do ódio e da vingança de Eugênio Delamare – o"pai sádico", por trás da mãe edipiana –, Gustavo Flávio, embora alertado, limita-se a comprar um revolver e a voltar para casa, exatamente como se estivesse à espera de seus torturadores. No intervalo, fascinado pela volúpia da morte, perpetra uma autocastração simbólica e ou o próprio suicídio imaginário (como Bufo): apaga inteiramente *Bufo & Spallanzani* do computador.

Tal atitude pode ser entendida como denegação em dois níveis: num primeiro, apaga a sua própria criação, o romance como espelhamento de si mesmo; num segundo, utiliza, nesta operação, o próprio computador, ou seja o instrumento e a "lei" da produção literária para o mercado. Isto é, chega mesmo a "reverter", masoquistamente, a utilidade do aparelho como meio de acumulação de informações e dados objetivos, para transformá-lo em arma de aniquilamento e de dispersão, em meio empregado para o desinvestimento produtivo, ou ainda, para o desperdício de engenho, a neutralização da inventividade pragmática.

> (...) Escrevi KILL BUFO: 1 Bati tecla ENTER.
>
> O TRSDOS procurou e encontrou o que havia no drive 1 sobre Bufo & Spallanzani, e apagou tudo, a ouverture que colocara no arquivo, contendo o encontro do cientista com o batráquio, a primeira aparição de Laura, a torre de La Ghirlandina com o sino, a história da infância de Spallanzani minhas anotações, o plano geral do livro, tudo foi extinto, destruído, numa fração de segundos. Não existia mais Bufo & Spallanzani sobre a face da terra, tudo jogado na grande lata de lixo do oblívio. O comando KILL era tão peremptório que o computador obedecia sem discutir a ordem recebida.
>
> KILL. Matar, destruir. Para matar Delamare também bastava apertar uma tecla do gatilho da pistola ao meu lado
> Minha imaginação vagava[35].

A engenhosidade do enredo psicanalítico concatena o exibicionismo fálico de Gustavo Flávio, voraz e impotente diante da "suntuosa Delfina", com o desenlace da castração concretizada, pelo marido da moça, o "pai sádico". Por isso mesmo, o contrato entre os frágeis amantes só poderia regulamentar a morte como pacto. A de Delfina, novelesca e inverossímil, como sua própria vida, a de Gustavo Flávio, na castração reduplicada, do escritor e do homem.

Mas as duas castrações de Gustavo Flávio, a simbólica e a sexual, só ganharão sua verdadeira dimensão masoquista, como partenogênese ou segundo nascimento, na última parte do romance, na cena final da confissão do escritor a Minolta.

Acolchoado no colo de Minolta, ainda ressabiado pelos últimos acontecimentos, Gustavo Flávio desabafa. E explicita exatamente a raiz de sua anterior satiríase, ou, em termos freudianos, superestimação sexual".

> Minolta sentou-se ao meu lado e puxou a minha cabeça de encontro ao seu ombro. Afastei-a de mim.
>
> "De que adianta continuar vivendo se o pau da gente não fica mais duro?"
>
> "Existem outras coisas importantes", disse Minolta

> "Está vendo?, eu disse desanimado, "Você também acha que eu me tornei um eunuco".
>
> "Deixa de ser bobo".
>
> "Nos homens não podemos dar outra coisa ao mundo senão um pênis duro. Mas vocês mulheres criaram tudo, o fogo, a roda, a cerâmica, a agricultura, a cidade, ó museu, a astronomia, a moda, a culinária, o prazer, a arte. (v. Mumford). A única coisa que os homens tem é o pau duro. E nem isso eu tenho mais."[36]

O fetiche do falo, como superestimação sexual", constitui, simbolicamente, a reação compensatória do complexo de inferioridade frente à capacidade feminina de criação. Se Gustavo Flávio, depois da cerimônia supliciante, é capaz do reconhecimento da superioridade feminina, tudo indica que sua castração vale, justamente, como fato comprobatório da cena masoquista: a exclusão do pai e a celebração da lei materna.

> Quando o suplício se aplica ao próprio herói, ao filho ou ao apaixonado, à criança, devemos concluir que quem é espancado, o que é abjurado e sacrificado, o que é expiado ritualmente é a semelhança do pai, e a sexualidade genital herdada do pai. (...): Tornar-se um homem significa então renascer da mulher apenas, ser o objeto de um segundo nascimento.
>
> É o porque da castração (...) parar de ser um obstáculo para o incesto ou um castigo do incesto para se tornar a condição que torna possível uma união incestuosa com a mãe, assimilada a um segundo nascimento autônomo, partenogenético.[37]

Neste sentido, o último segmento do diálogo com Minolta é exemplar. De maneira ambígua e deslizante, ao mesmo tempo, em que apresenta a entrega absoluta e sem "reservas" do "confessante" à sua protetora – a mãe oral realizada – manifesta o próprio caráter ilusionista, exibindo-se na transparência da escrita como tela.

A confissão termina por identificar Delfina, Bufo e o confessante. A primeira morre com "a mesma chama resistente que havia nas pupilas de Bufo"[38] e o último, também como Bufo, após o sacrifício, se cala. É então que, como enigmática vencedora, a "silenciosa deusa da morte"[39] para sempre se apropria da palavra. Segura dos poderes que detém, Minolta, emerge, soberana, na reticência do último suspense:

> Não me olhe assim, não posso fazê-la voltar a viver para morrer de câncer. Não me chame de demônio astucioso. Se você quiser eu vou agora mesmo contar tudo ao Guedes, vou me entregar à polícia. A vida para mim já não vale mais nada. Você quer? Anda diga."[40]

Minolta, a mãe oral, tem a última palavra, no segundo nascimento de seu filho. O filho a quem gerou, dando a voz, como escritor, e o corpo, na letra de cada romance. O filho a quem também preveniu que se perderia pelo "vício" do computador. Aqui, a "incompetência caligráfica" pela mediação desencarnada da máquina, com sua memória artificial, tem o nome do esquecimento e do extravio: a perda da ordem simbólica. Só então, depois disso, pode o filho retornar ao seio da grande mãe, nutriz e portadora da morte.

**Ângela Maria Dias** é Doutora em Letras pela UFRJ e professora do Instituto de Letras da UFF, onde leciona Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada, na Graduação e na Pós-Graduação. É pesquisadora do CNPq. Ensaísta e crítica literária, desde os anos 80, publicou *A Missão e o Grande-Show Políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois.* (Coord. e Org.) pela Ed.Tempo Brasileiro, seu último livro, em 1999.

**NOTAS**

[1] TRÍAS, Eugenio. *Meditación sobre el poder*. Barcelona: Anagrama, 1977. p.147

[2] FONSECA, Rubem. *O caso Morel.* 2. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

[3] ———————. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983

[4] ———————. *Bufo&Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

[5] O conceito está desenvolvendo no conto Intestino Grosso In: FONSECA, Rubem. *Feliz ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975 p.133, 144.

[6] LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil,1975, p. 42.

[7] JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo: nº12, jun/1985, p.16-26.

[8] LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacio. Ensayos sobre el individualismo contemporaneo*. Trad. Joan Vinyoli e Michéle Pendaux. Barcelona: Anagrama,1986.

[9] FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

[10] ———————. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

[11] FONSECA, Rubem, 1973, p.177.

[12] REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policia*l. São Paulo: Brasiliense, 1983. Coleção Primeiros Passos, 109. p.80.

[13] A respeito do conceito, Renato Mezan diz o seguinte: "... em *Para introduzir o narcisismo*, Freud afirma que a "superestimação sexual brota do narcisismo original da criança e corresponde a uma transferência do mesmo sobre o objeto sexual".

[14] FONSECA, Rubem, 1973, p.68.

[15] ———————, 1973, p.56.

[16] SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: Secretaria de Ciência e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, nº 5, 1986. p.82-89. p.86.

[17] FONSECA, Rubem, 1985, p.l88.

[18] Idem, p.143.

[19] Idem, p.214.

[20] Idem, p.l48.

[21] Idem, p.69.

[22] DELEUZE, Gilles. *Apresentação de Sacher-Masoch, O frio e o cruel*. Com o texto integral de "A Vênus das peles". Trad, Jorge Bastos. Revisão Luís Otávio F.Barreto Leite. Rio de Janeiro: Livraria Editora Taurus, 1983, p.116.

[23] Idem, p.23

[24] Idem, p.32.

[25] Idem, p. 98, 99.

[26] Idem, p.1l0, 111.

[27] Idem, p.103,104.

[28] FONSECA, Rubem, 1985,p.69.

[29] Idem, p.113,114.

[30] DELEUZE, Gilles. Op.Cit , p.61, 67.

[31] RICOEUR, Paul.. *Finitud y culpabilidad*. Trad.Cecília Sánchez. Madrid: Taurus, 1982, p. 167.

[32] DELEUZE, Gilles. Op. Cit , p.79.

[33] Idem, p.79.

[34] Idem, p. 78.

[35] FONSECA, Rubem, 1985, p.319, 320, 32l, 322.

[36] Idem, p. 331,332.

[37] DELEUZE, Gilles. Op.Cit , p.108.

[38] FONSECA, Rubem, 1985, p.336.

[39] DELEUZE, Gilles. Op. Cit , p.61.

[40] FONSECA, Rubem, 1985, p.337.

**Eduardo Guerreiro**
UFRJ/UNIVERSIDADE ESTÁCIO DE SÁ

# Um fantasma em ação: o estrategista e sua intimidade com o vazio

**Resumo**: Texto sobre o o novo livro de Ronaldo Lima Lins: *O felino predador. Ensaio sobre o livro maldito da verdade*. Análise de exercícios de sugestão no processo de conceituação teórica; uso de recursos poéticos e narrativos para a reflexão ensaística. Formulação do personagem conceitual chamado *estrategista*, interno ao texto. Reflexões sobre a tensão entre verdade e violência.

**Palavras-chave**: ensaio, crítica, violência.

**Abstract**: Paper on Ronaldo Lima Lins's new book, *O felino predador. Ensaio sobre o livro maldito da verdade*. Analysis of suggestive procedures in the process of theoretical conceptualization; the use of poetic and narrative resources in reflexive essay-writing. The formulation of the conceptual character named the *estrategist*, internal to the text. Reflections on the tension between truth and violence.

**Keywords**: essay, criticism, violence.

## Introdução

Discorreremos sobre o novo livro de Ronaldo: *O felino predador. Ensaio sobre o livro maldito da verdade*[1]. O que se passa na escrita desse ensaísta é um tipo de reflexão extremamente singular, que retira todo seu poder de desdobramento não tanto na explicitação dos argumentos, numa conceituação encadeada. Antes, Ronaldo prefere despejar subentendidos para o leitor navegar por sua própria conta e risco. Provavelmente, se não se souber encontrar um meio próprio de se deixar levar pelo incansável exercício de sugestão de Ronaldo, o livro vai parecer vazio, como se nada tivesse sido dito. É necessário ter

acompanhado o "aprendizado da sutileza e ambigüidade" que ele diz ter-se consolidado na literatura da modernidade, mas que é radicalizado pelo próprio autor, tornando-se um elemento essencial para lê-lo.

É bom lembrar que ele não era assim em *Violência e literatura*, seu outro livro de ensaios de 1990, que, para esclarecer muitas neblinas desse livro atual, parece ser um bom ponto de apoio. Todavia, mesmo nesse livro anterior já encontramos alguns dos procedimentos que vão abundar no atual. Isso mostra que o estilo sugestivo se tornou, com o tempo, uma opção bem precisa. Nossa tarefa aqui é indagar, antes de mais nada, o porquê da escolha pela *evanescência conceitual*.

A singularidade desse texto ensaístico contém uma certa dificuldade. Não se trata exatamente de uma complexidade teórica, e sim da rarefação da teorização num texto ensaístico que convoca muitos procedimentos literários para refletir. Se Ronaldo é um teórico da literatura e também um escritor, ele usa toda sua arte literária para pensar. Não é apenas um ensaísta que ornamenta ou incrementa o exercício crítico com manobras de prosador, é um ensaísta que articula seu pensamento, estrutura seu encaminhar, por meio da "sugestionabilidade". Nesse caso, a sugestão, em Ronaldo, não é um aperitivo, é a forma de pensar, é um método, digamos assim, se empregarmos essa palavra não ao pé da letra, mas como... sugestão. "O segredo da busca está no disfarce"[2].

Nossa tentativa passará pela relação entre a violência social e a crítica literária, a ligação entre violência e verdade a partir da categoria de realidade, o uso da metáfora como imagem conceitual para a articulação do pensamento ensaístico até desembocar num personagem conceitual por nós concebido a partir destes procedimentos, o "estrategista".

## A verdade da violência

Chegar a uma derrota vitoriosamente trágica é, nos arriscamos a dizer, o "imperativo ético" [3] de Ronaldo. Mas, contra o quê? Agora vamos começar a nos aproximar do ponto enigmático do equívoco: contra a verdade da violência, contra a violência social, que nos ameaça e nos oprime a todo instante e em todos os níveis. Mas não é só ele que se insurge contra esse nosso difícil inimigo: toda a literatura, somando-se os pensadores e filósofos que tanto cita – Arendt, Adorno, Lukács, Sartre etc –, estão obcecados com esse monstro da humanidade. Cabe-nos entender qual a estratégia, e é de estratégia mesmo que se trata, de Ronaldo para *dizer algo* da verdade, ou da violência, numa época em que a verdade não é mais cultuada, e nem sequer é mais um critério do pensamento, já que a

razão, que a protegia, ou se ausentou ou teve de se estender e relativizar boa parte de seus princípios.

Essa estratégia, insistimos, não é, a rigor, um engajamento. É nesse sentido que começamos a tentar entender sua rica sutileza. Sua paciência, cuidado, aparente digressividade, ligada à variedade de objetos em foco num mesmo ensaio simultaneamente, as largas mas quantitativamente breves interpretações das aventuras da filosofia na história, como que para dar um efeito de totalidade, funciona para estender o panorama do leitor e entender a dinâmica e os eternos retornos dos fracassos do pensamento tirando o máximo de poder de seu dom insinuador. Imaginamos, logo, que manifestações diretas de inquietude ou ímpetos de revolta são rigorosamente contidos para serem aproveitados (por meio de um certa sublimação, se pensarmos nesse desacreditado conceito de Freud) pelo que chamaremos de *articulação imagética das idéias*.

Para falar da relação de Tocqueville com a América, Ronaldo escreve esse trecho:

> No entanto, na sua ótica moderna, as sombras da catástrofe ofuscam a leveza, a luz e as cintilações da glória. No que se iniciou como alegria, em movimento de contracorrente, penetrou o sério. Na emergente sociedade de massa, criação do século XIX, os movimentos, ora para um lado, ora para outro, ora libertários, ora tirânicos, compuseram um caldo no qual as questões metafísicas ou individuais, diluídas, ganharam conotação política [4].

A dinâmica conceitual não se faz por explicação argumentativa, e sim por imagens, e poéticas. As densidades das sombras da catástrofe ofuscam a leveza da luz da mera glória. Há uma narratividade menos historiográfica do que literária no "início" da alegria da independência, que logo se bateu com a contracorrente do sério, que penetra na epiderme do tempo histórico. Este movimento contrário (no duplo sentido de movimento de correnteza do mar e força política) em seguida se multiplica na variedade marítima de correntezas, como num mar revolto do momento histórico. Tal ressaca desaguou o grosso caldo de questões metafísicas, onde, no terreno da política, sua consistência foi diluída.

Para escrever um trecho como esse, e muitos outros, é necessária uma hábil tomada de distância do conhecimento enunciado, mediando-o por um conjunto de metáforas que o animam de uma maneira que o olhar sobre ele muda. Torna-se um conceito, uma nova interpretação da história americana? Sim e não. Trata-se, antes disso, de uma visão mesmo ensaística de um teórico da literatura que não cansa de aplicar sua habilidade de prosador (poeticamente dotado) não como um mero aperitivo, mas para articular uma nova forma de

escritura e posicionamento crítico. Posicionamento, dizemos de novo. Sim, porque a dinâmica imagética dessa conceituação se distancia da retórica teórica e lança uma outra retórica que, por sua vez, se aproxima de uma outra forma, fornecendo um ângulo de visão crítica diferente, semelhante ao efeito de uma câmera cinematográfica trabalhada pela experimentação de um diretor especial.

Mas, afinal, que posicionamento diferente é esse?

Ainda é cedo para responder à pergunta, mas é, para começar, um posicionamento de escritor. A posição crítica deste ensaísta é uma posição que só o lugar do ensaio pode fornecer e permitir descobrir.

**Distância eficaz da interioridade**

Se há uma tomada de distância do conceito da verdade e da fatualidade da justiça via literatura, como fica patente nesta abordagem da história, não é uma fuga [5], embora seja o contrário do ativismo (seja o revolucionário, o político moderado, o burguês ou o midiático), leva em conta uma certa renúncia ao mundo, enfim, é uma ascese. Ele não esconde seu parentesco, e até aprendizado, com uma ascese contemplativa. Entretanto, o distanciamento praticado por Ronaldo é violento, contém uma "revolta surda", como fica claro nesta análise do personagem de um filme:

> A revolta surda, violenta, que permanece como referência, nas ocasiões em que o acompanhamos em suas relações com o mundo, não se soluciona com a perspectiva de uma contemplação passiva. É, de fato, apaixonada o bastante para, em si, recuperar valores[6].

O afastamento interiorizante, contemplativo, ao contrário de "passivo", pode ser algo etimologicamente fraterno: *apaixonado*. À margem do perfil empreendedor, Ronaldo, a partir das análises de Arendt, reconhece uma certa validade estratégica da ascese dos místicos para a ascese, bem diversa, mas estranhamente próxima, da crítica atual.

Contra a euforia angustiada do capitalismo empreendedor e do seu consumismo corolário, Ronaldo aposta no valor de interiorização da reflexão literária de tal forma que ela se impregna na sua reflexão ensaística por meio de procedimentos específicos. Através de uma manobra um pouco narcísica, parece que a literatura vai mais fundo nos conflitos do mundo por *trabalhá-los interiormente,* em outras palavras, *criticamente*.

Se a mentira do mundo acredita na verdade escancarada, a literatura e a teoria se apaixonam pelo exercício crítico de descobertas parciais da verdade,

participando da inventividade soberana da dissimulação. A literatura e a teoria nos fazem experimentar a paixão pela verdade no aprendizado eterno das criações ficcionais da dissimulação.

Nesse caso, se a interioridade é apaixonante, não é ela mesma uma paixão. Ronaldo se apaixona por ela, mas, ao incorporá-la, precisa suspender a própria paixão que o fez buscá-la para, enfim, saber dar voz a sua "revolta surda".

**A imagem conceitual: *mímesis* e mímica do pensamento**

A metaforização conceitual é o principal procedimento estratégico de Ronaldo. Trata-se de um distanciamento da teoria em relação a si mesma, como se ela se mascarasse de literatura para redescobrir sua vocação crítica. Inversamente, ele vê a leitura como a metáfora do pensamento: "A leitura é, metaforicamente, um pensar"[7]. Se a literatura lê a realidade e nos faz ler a ficção, o pensamento de Ronaldo lê, metaforicamente, a verdade da realidade com estratégias narrativas e poéticas da literatura. Logo, tal leitura é uma espécie de reflexão literária, ou seja, "metaforicamente", um pensar.

A suspensão da articulação teórica numa expressão isolada, como uma tomada extática no cinema – "um dia a casa cai"[8] – é o momento de afastamento da teoria em relação a si mesma. Em vez de reforçar seus poderes analisando um texto literário (como ocorre na maioria dos outros teóricos), Ronaldo seqüestra a literatura e a traz para o primeiro plano, prendendo a respiração da teorização.

Citemos alguns exemplos. Nesta seqüência de páginas, por exemplo, fica claro o quanto essa suspensão extática é incessante: p. 141: "Um tempo depois, recolherá os cacos"; p. 142: "lavamos as mãos"; p. 144[9]: "Balançam-se os ombros". Neste último caso, o pensamento teórico se serve do significado simbólico de um gesto generalizado com a indeterminação do pronome oblíquo. Mas essa enunciação do gesto sem explicação, deixando-o isolado, mudo, no discurso, faz de sua presença um novo gesto do próprio pensamento, ou ainda, a marca de um pensamento gestual, que sabe *usar as próprias mãos*, seus próprios recursos estilísticos. O pronome reforça o sentido de indiferença do próprio gesto. Quando todos balançam os ombros, como um gesto padrão, a indiferença do gesto se reflete na sua multiplicação que, por sua vez, retro-alimenta a indiferença. Contudo, é esse isolamento do gesto na cena do texto, num gesto de pensamento, que combate a indiferença com o surdo golpe da imagem, suspendida no meio das idéias. É aí que o pensamento, sufocado pela visão de sua ausência, *levanta a cabeça* [10]. Logo, o gesto do pensamento de Ronaldo é um golpe no gesto da indiferença. A *mímesis* mesma da descrição literária da indiferença, numa

suspensão do fluxo teórico, violenta a indiferença com a indignação muda do pensamento; um estranho grito silencioso das idéias contra a surdez da falta de idéias da indiferença reinante na psicopatologia cotidiana. Essa imitação violenta o original não por paródia, caricatura, nem por ironia; impossível cunhar aqui uma figura de linguagem. Em toda a imagética conceitual de Ronaldo, há a força da seriedade mais contundente, por trás da beleza literária dos procedimentos.

Essa indiferença é o sentimento fundamental do "legado de nossa miséria", e esse gesto mudo do pensamento não faz mais do que golpear o sentimento sem afeto, *o desafeto conformist*a – presente num país que é famoso pelo calor humano e acolhimento ao outro – com o duro silêncio das idéias deixando vazar poeticamente as imagens que enfrenta, prenhe do afeto mais tomado de indignação. Aqui Ronaldo nos desafia a pensar como ele consegue dar voz ensaística ao teoricamente impronunciável.

Nesse sentido, Ronaldo está próximo das desagregações argutas da desconstrução, mas só neste ponto. Sua via, para manter uma articulação questionadora sem definições, é bem diversa da de Derrida. O pensador francês também usa de procedimentos literários: jogos de palavras, ressonâncias etimológicas ou meramente aliterativas, desdobramentos abismais das metáforas conceituais etc. Mas em Ronaldo não há o fôlego especulativo da desconstrução, nem o vício de brincar com a sonoridade e os duplos sentidos das palavras, deixando-se levar pela *differanc*e ininterrupta. Já que estamos brevemente comparando, é válido dizer que ele não se entrega demasiado às técnicas literárias que usa nem alimenta a pletora especulativa da linguagem a partir delas. Ele usa deliciosamente a inventividade imagética para a constituição de suas reflexões, mas é necessário afirmar que até delas desconfia e se afasta. Há aqui uma manobra essencial: se ele se afasta do pensamento através das imagens, e faz as imagens penetrarem na teorização dinamizando seus ingredientes de saber, o inverso não é verdadeiro, quer dizer, ele não se afasta das imagens pelo pensamento, e sim *por uma outra coisa bem mais difícil de definir.* Ronaldo mantém distância também das imagens, guia-as para seus objetivos ensaísticos. Mas o que guia, e como?

Afinal, qual é a instância que ele usa para se afastar do contágio poético da imagem? Não sabemos responder, por isso mesmo que acreditamos encontrar nesse lugar desconhecido o enigma do eu ensaístico de Ronaldo. Esse "eu" é um ser móvel, e sua própria mobilidade é *estrategicamente acionada*: "O 'eu' pode ser fixo e o mundo móvel? E, sendo móvel esse 'eu', será possível conhecê-lo?

Algo ou alguém em mutação mostra-se na ordem do cognoscível"[11]. Se não o é cognoscível, eu desdobro a pergunta: ainda o será conceituável? O mais provável é que ele seja o cerne da interioridade contemplativa de sua lucidez, de sua revolta silenciosa. Esse cerne é essencialmente vazio, silencioso, não pode se manifestar nem se fazer representar por nenhum tipo de discurso ou estratégia discursiva, pois ele é o próprio *estrategista*.

**Um fantasma em ação: o estrategista e sua intimidade com o vazio**

Embora seja semelhante, não confundamos com um vazio budista: esse estrategista tem propósitos, quer transmitir sua revolta, ao contrário de a anular. Além disso, embora ele não se confunda com nenhuma das manifestações do pensamento no texto ensaístico, embora permaneça sempre silenciosamente irrepresentável, inconceituável, inapresentável, inaudível, ele só se faz existir por sua estratégia, ou seja, pela escrita, pela linguagem. Ele nasce da escrita, em especial, do ensaio, é um ente nascido da linguagem ensaística, mas, incrivelmente, não é um ser de (ou somente de) linguagem, como o é tudo o que Derrida concebe.

Enquanto estrategista, ele é nada mais nada menos que um ser estratégico, *o ser da própria estratégia*, que lida com as veredas extremamente perigosas da relação entre teoria da literatura e política. Esse ser é totalmente inquieto, revoltado e, no entanto, recorre a todos os meios ensaísticos de mediação para burlar a brutalidade afetiva da revolta imediata e se autoconter. Ele serve, antes de mais nada, para reinventar o ensaio e com isso elaborar sua voz no meio do silêncio, mas sem deixar de tudo ser parte integrante de seu ser, como se seu poder de ausência fosse necessário para dar força à presença de cada palavra.

Esse ser estratégico é o limite do limite, quer dizer, ele se autocontém, mas para dar voz ao que não se contém. Ele expande as forças da revolta no ato mesmo de limitar seu ímpeto. Ele habita a beira da catástrofe do eu para mobilizá-lo acertadamente. Renunciando aos falsos instrumentos de verificação da filosofia, ele diversifica seus instrumentos sem confiar em nenhum em especial, pois sabe que a "a verdade implica numa direção plural"[12]. Lá onde o eu se abisma nos seus próprios limites de linguagem para enfrentar a violência social, ele administra a batalha do eu no social, que é perpassada por uma outra batalha, a da violência de um com a violência de outro contra o ego (Freud), e tenta se apaziguar: "O curso dos eventos nos transmite a sugestão de vazio e só quando nos achamos no limite, à beira da catástrofe, uma vez que ela, a catástrofe, é o limite, julgamos nos acercar de algo e, quem sabe, nos apaziguar"[13]. É nesse contato

com o limite do eu e do social, na fronteira entre um e outro, que o estrategista pode tentar *dar limite à violência com a revolta, autocontida, contra a mesma.*

O estrategista é um maldito? Talvez, mas não no sentido de um poeta maldito. Ele é autocontido e contemplativo, o que parece não ter nada a ver com o tom guerrilheiro dos malditos. Contudo, *ele aciona a própria autocontenção maldita, a contemplação maldita.* Ele escreve: "um ensaio sobre o livro maldito da verdade" (talvez uma metáfora para a história, ou a filosofia), ensaia estratégias de *reinscrição* desse livro pois, até o momento, tal livro deixa as palavras da revolta no vazio. Para lidar com essa "sugestão de vazio", ele mesmo deixa sugerir o seu próprio vazio: o estrategista não pode se exibir, daí a difícil contenção de seu ente inscrita em seu próprio ser. O estrategista experimenta a leitura mais difícil, a leitura do livro maldito, e sua maldição é permanecer oculto para, justamente, revelar, da forma mais sutil, a verdadeira revolta.

Para além da verdade e da mentira, para além da razão, mas, sobretudo, *para além do pensamento e da literatura*, em Ronaldo o estrategista *é uma interioridade pura*[14]. Se nem o próprio Ronaldo o explicitou, é porque, ao contrário do que tal nome possa parecer, ele não é totalmente consciente. Diferentemente de Freud, o "inconsciente" do estrategista não mostraria o ponto fraco, o verdadeiro desejo ignorado, recalcado, do autor. Na verdade, a experiência ensaística e prosadora de Ronaldo dá condições de ele saber ser tomado pela própria estratégia da revolta, e saber fazer de sua intenção um instrumento estratégico do estrategista e – por que não? – fazer do estrategista um ser estratégico de sua própria intenção.

O pensamento estratégico não é nem literário, nem teórico: ele existe através de uma interação estratégica dos dois. É uma receita bem específica: as imagens penetram os conceitos, eles estão imantados de metáfora, de tal modo que não se articulam sem as mesmas, nem são mais conceitos puramente. A forma como o pensamento do estrategista assalta o pensamento de Ronaldo está perfeitamente descrita nas duas primeiras páginas do ensaio "Um pensamento vem do nada"[15].

Digamos que o "nada" é o estrategista. Ele é uma espécie de diretor de cinema, dirige as idéias, ou ainda, as imagens, as cenas das idéias ou, como um cozinheiro, calcula os ingredientes de poesia, narrativa e teoria no ensaio. Como interioridade pura, ele está distante do "calor dos fatos", é um viajante que organiza suas fotos para poder narrar as experiências que saltam das imagens da história. O estrategista fomenta a "linguagem de diálogos interiores, ao mesmo tempo enigmáticos e claros"[16] e os dirige como num teatro das idéias.

Ele cria essa linguagem de diálogo entre teoria e literatura, da teoria sobre a literatura, das imagens conceituais sobre as aventuras da filosofia. O estrategista não é outra coisa senão "uma consciência das entranhas":

> É um caso de desejo, mas nem sempre funciona a seu favor, uma consciência das entranhas, profunda e dura, suave e doce, algo de dentro que não teme as contradições, em certas oportunidades se alimenta delas, obedece e não obedece[17].

Ele não teme as contradições justamente porque ele dispõe a diversidade das *dicções* para encontrar sua voz, e se há conflito entre elas, é por fazer parte da própria estratégia. E efetivamente, há: talvez pareça que os conceitos fiquem meio perdidos na profusão de imagens. Contudo, é necessário saber ouvir a voz do estrategista para que essa aparente mistura se revele um outro pensamento. Ler Ronaldo é descobrir um outro modo de pensar. Isso não é nada de grandioso e monumental, e, por outro lado, também não aparece todo dia: todo bom ensaísta nos convida a uma nova viagem do pensamento, e a um novo modo de viajar.

Tudo isso é muito deleitoso, mas afinal, para quê? Para fazer surgir a verdade, no caso de Ronaldo, a verdade de suas inquietações: "Na linguagem dos diálogos interiores, ao mesmo tempo enigmáticos e claros, cintilantes, uma transformação se realiza, insistente, imperiosa"[18]. É preciso operar uma transformação da própria subjetividade na escrita ensaística para que a violência da verdade, insistente, imperiosa, possa fazer cintilar a verdade da violência.

O que impressiona no estrategista, maravilha, é sua capacidade de ordenar, de dar condições de compreender por imagens, de conhecer pela imaginação, ainda que a compreensão e o conhecimento nunca sejam absolutos. É por não acreditar em conceito puro, em verdade pura, que Ronaldo se deleita com a mistura do conhecimento crítico, histórico, filosófico e literário; com uma eclosão mútua de cada um num outro.

> O interessante, sob semelhante aspecto, é que, em razão de uma tríade – nascimento, vida e morte – na medida em que os conceitos sofrem um desgaste, formulamos idéias com as quais devemos enfrentar o incontornável: a incapacidade de saber. "O eterno mistério do mundo (do universo)", diz Einstein, mais uma vez lembrado por Hannah Arendt, "é sua compreensibilidade". Porque possuímos a vocação do saber, e não pelo contrário, intriga-nos o mistério de que nunca, de fato, chegaremos a ele [19].

Vale destacar que a interioridade do estrategista nunca chega aos fatos, nem ao fato de apreender totalmente um conhecimento. Seu espaço é misterioso, faz surgir o conhecimento da verdade, mas, como *ele, o conhecimento e a verdade*

estão sempre em movimento, assim como os astros, e ele cuida para que sempre o ensaísta se intrigue com a verdade, faz com que sempre se descubra, do nada, uma imagem de pensamento intrigante. O pensamento estratégico permite a experiência da compreensão, todavia, *nunca a torna absoluta, nunca dá a compreensão absoluta de um fato*, logo, nunca a realiza como um fato. Fora da fatualidade, o pensamento estratégico vê à distância a história da filosofia, a história dos intelectuais, contempla-a, e, deste modo, modestamente, participa.

A razão, portanto, é posta em funcionamento pelo estrategista. É como se ela fosse uma imitação, uma *mímesis* menor sua no plano da consciência.

A distância do estrategista é a distância do narrador diante das aventuras da filosofia. Nas páginas 139 a 141, há uma entrada da filosofia como protagonista fracassada de uma aventura da cultura. O estrategista faz dela um herói épico no momento cartesiano, em que "inventou o método".

> Mesmo assim, a filosofia inventou o método. Queria evitar as pistas falsas, o absurdo, as superstições, tudo o que a vida, na sua generosidade, comporta – e que não representa, segundo supõe, conhecimento[20].

A filosofia começou e continuou épica mas terminou trágica. Neste término, ele conclui com uma frase isolada num parágrafo: "Estamos na arte, mais do que na filosofia"[21]. No momento épico, desbravador, "instrumentalizando-se para dominar o obscuro", "a filosofia se separa da arte"[22]. Agora, na idade trágica da modernidade, ela cede o seu lugar, derrotada.

Ronaldo é o cronista dessa rainha. Não quer expor suas contribuições conceituais. Está completamente longe de fazer história das idéias e, como ensaísta, nem sequer se digna a expor brevemente, resumidamente, as idéias dos pensadores que cita (Kant, Hegel, Adorno, Sartre, etc). Isso iria sufocar seu movimento sugestivo. Seu ensaio não tem objeto único, não tem fato, nem conceitual nem historiográfico, muito menos literário, ele compõe uma visão panorâmica, de conjunto. Sua estratégia de escritura é apontar com o dedo estes vultos distantes, quase sumindo no horizonte, e se deleitar, num olhar trágico-sublime, com o conjunto da paisagem histórica. Cada pensador é visto no limite do horizonte, único lugar possível para entendê-los de um modo limitado e singular, estratégico. Se o estrategista fosse um pintor impressionista, bastaria dedicar a Hegel e a Kojéve duas ou três pequenas pinceladas de cor especial, deformando-os mas embelezando-os. Claro que a deformação que Ronaldo faz dos autores não é infiel ou inexata, mas não quer parar seu fluxo imagético para expor a fotografia do outro: prefere dar a ele uma imagem própria, vinda somente de seu pincel.

É realmente intrigante o tratamento de Ronaldo com a filosofia. Em vez de "ouvir" o discurso da filosofia, digamos que Ronaldo quer "vê-lo", sua leitura passa pela escrita na forma da visão. Daí seu fascínio pela contemplação apaixonada. Ele afirma:

> Há um sistema (com uma trajetória na filosofia ocidental) graças ao qual tiramos o uso necessário de semelhantes mecanismos. Mas os pensamentos se movem como fantasmas. Não os vemos. Cercados pelo predomínio da banalidade só temos olhos e ouvidos para ela. Apesar disso, queiramos ou não, uma aproximação se realiza. É de outro tipo. Invadidos por sua presença, sentimos, entre os não e os sins, o ruído de seus passos[23].

Neste trecho, Ronaldo está concebendo como um pensamento esclarecedor brota de uma série de dados obscuros, analisando o romance *O leitor*, de Bernard Schlink. Mas este trecho aparece em seguida à breve "crônica" da filosofia. Entre uma análise literária, feita sugestivamente, e um panorama histórico da filosofia, esta reflexão sobre o movimento fantasmático do pensamento se intromete e ganha corpo. Cabe sublinhar que, embora ele diga que "não os vemos", fica patente o desejo mesmo dessa visão. Não interessa a Ronaldo ouvi-los, como uma voz, e sim como a presença dos passos, e mais ainda, precisamente, ver, ainda que como visão ilusória.

Esse exercício de "ver" a dinâmica do pensamento no espírito e na história é claramente contrário à visão, também fantasmática, mas de outro tipo, da banalidade pós-moderna, pois é a visão das sugestões, e não das evidências (cartesianas ou espetaculares). Para além da vontade, mesmo que abarrotados pela brutalidade da mídia, a "dimensão do equívoco" nos invade, se não pelos sentidos, pelo sentimento, ou ainda, por sentidos especialmente sentidos. Logo, Ronaldo nos quer fazer mais sentir a filosofia do que raciocinar, sentir com um pensamento de outro tipo, um pensamento que vê o que ele mesmo pensa. O intrigante é que essa especulação imagética se evade da especulação analítica; embora não a negue, na verdade, afirma-a de outra forma. Olhar de estrategista: é a visão do pensamento que contempla seu próprio movimento interior, e assim combate estrategicamente as imagens anti-reflexivas da banalidade, que tentam imobilizá-lo, e não conseguem. Nesse momento, Ronaldo prova que não pode ser cunhado de "pessimista".

Ou melhor. A aproximação à filosofia se dá pela sensação de invasão, que poderia tomar e enfraquecer sua escrita estratégica. Entre os nãos e os sins, ele prefere ouvir não a voz, que confundiria com a sua, mas "o ruído dos seus passos". Mas, querendo ou não, ele se aproxima da filosofia e repudia a

banalidade. Os ruídos dos passos da filosofia vão se aproximando e o acompanham, ao longo do ensaio, até que, com o "partir do simples e alcançar o complexo"[24] de Descartes, a caminhada socrática ocorre "como se subíssemos escadas". É assim que esse olhar ensaístico vê Descartes. O romance de Schlink também se distancia, como se fosse apenas um introdução sugestiva ao mar flutuante e incerto de evanescências dos pensamentos. Contudo, como uma onda, retorna nos últimos parágrafos para dar o derradeiro recado de um eterno retorno: "O círculo encontra saídas na sua vocação, obrigado a retornar ao ponto de partida para continuar a ser. A inteligência criativa, como diria Flaubert, só desfigura a forma"[25]. A mesma estratégia formal encontramos em "Kafka, um traidor, herói de Borges"[26], no uso do conto "Tema do herói e do traidor", de Borges. É a literatura que abre e fecha o ciclo do ensaio, cabendo às "vagas possibilidades de uma indefinição"[27] dos pensamentos gestuais e visuais de Ronaldo preencher e deformar o desenvolvimento, quer dizer, apontar (trata-se de um gesto) saídas para fora de si mesmo.

Nesse movimento difuso do pensamento formado, contornado pela literatura, destaco um ponto importante: o desafio do pensamento gestual, dentro das habilidades do estrategista, é examinar, visualmente, panoramicamente, como a violência criativa, oposta à violência imobilizadora do poder dominador, precisa ser acionada para "animar", articular as idéias. Para visualizar a história das idéias (que, talvez, ultrapassa aqui a própria filosofia, dando a conotação de qualquer idéia cultural), Ronaldo a compara às manobras políticas dos *bandos* [28].

> A lógica dos elos parece imperfeita diante do imponderável. Melhor acreditar em fantasmas. Fantasmas andam em grupos. Quando assaltam, agem como índios nas fitas de faroeste: caem de surpresa nos acampamentos, ululam e espalham pânico como se esta fosse a intenção.
>
> De maneira idêntica, comportam-se as idéias. Encasteladas nos seus domínios, sentem e repelem qualquer presença estranha. Daí o conservadorismo arredio que todos experimentamos quando, entre o passado e o futuro, acirra-se uma disputa por um processo que modificará os hábitos, a visão do mundo e as manifestações da sociedade. No plano da individualidade não é diferente. O ser mais avançado guarda resistências, sofre com as possibilidades de mudança, como se elas, mais do que qualquer outra coisa, antecipassem a morte. E de fato antecipam. Uma idéia que nasce "mata", de certa maneira, as outras. É verdade que, ao contrário do equilíbrio celular, feito de renovação e substituição, nunca desaparecem de todo as que cederam lugar. Recolhem-se e imobilizam ... prontas para ressurgir [29]...

A ignorância que as idéias, parecidas com índios, têm de seu próprio poder de terror é diametralmente oposta à consciência que o poder soberano tem de sua capacidade de matar. Mas, como os índios, "matam" outras idéias na medida em que alimentam um retorno fantasmático posterior, quer dizer, a dinâmica histórica das idéias faz com que uma sacrifique a outra para depois ressuscitá-la de outro modo. Com toda a paixão pela interioridade, impressiona Ronaldo escrever que as idéias "de fato" antecipam a morte. Neste ponto, há a consciência clara de que a mais radical interiorização *de fato acaba invadindo o exterior, querendo ou não.* A interiorização – em sua dimensão fantasmática, enfim, imaginária – acaba assaltando a realidade.

**Violência como realidade da verdade**

Retomando a relação de Ronaldo com a verdade, ele, diferentemente de Heidegger, não a pensa em relação à luz, ao descobrimento. Sem chegar ao pensamento marxista, Ronaldo pensa a verdade enquanto verdade da violência, e dos vários tipos de violência. Seu talento de "cronista" lhe permite refletir sobre a violência que é detentora do cerne da realidade.

Antes de mais nada, cabe esclarecer que a realidade, para a história e para o jornalismo, é sua própria violência. Para Freud, por outro lado, o princípio de realidade violenta o princípio do prazer. A realidade é resistência à satisfação e, predominantemente, fonte de desprazer, alimentando inclusive as supostas razões da violenta exigência do superego.

Deste modo, Ronaldo aventa que a violência é a realidade da verdade, e o estrategista procura, portanto, dissimular sugestivamente, prazerosamente, contra as violentas exigências de verdade dessa mesma realidade. É aqui que a "mentira", o uso da dissimulação metafórica, dá voz à verdade do prazer; em outras palavras, à ficção, à poesia do real. Bem diferente, é claro, do uso da mentira ao serviço da violência da realidade, ou seja, para fins egoístas, ou para se defender da mesma, para não ser vítima de constrangimentos [30] como, por exemplo, a perversão de alguns. Ronaldo expõe esse tipo de mentira neste trecho:

> O mentiroso, o trapaceiro, são aqueles que se apressam. Usam a dissimulação para evitar constrangimentos. Protegem sua verdade. Graças à estratégia, queimam etapas. Ao fim, porque não transpuseram um trajeto, apenas fingiram, não saíram do lugar. Os outros observam e desmoralizam a armação só não perceptível pelo autor, tão mergulhado na tarefa de enganar que engana a si próprio. O clima de ficção ofusca a transparência no véu da opacidade. É destino do

> fingidor (sua perna curta) a vitória por um breve período – e a derrota. Claro que, na órbita elíptica da verdade, e no seu labirinto, é desejando dizê-la que mentimos. Estouramos de ansiedade pelos poros. Não agüentamos retê-la[31].

Esse uso da mentira falseia a própria positividade da dissimulação e atiça o aparecimento de uma verdade escondida. Quanto mais evitada é, mais incomoda. Por outro lado, se quisermos expor a verdade, nua a todo custo, acabaremos mentindo. Logo, somos vítimas, ou cúmplices, de uma "verdadeira" sedução da verdade.

O uso que Ronaldo e toda a literatura fazem da dissimulação serve antes para desfazer a simulação da mentira oportunista ou da simulação digital com suas próprias armas. E mais. Pôr a nu o engano da própria necessidade de clareza e segurança, científica e religiosa, material e moral, com a flagrante insistência em nossas incertezas fundamentais. O estrategista procura lidar, e em alguns aspectos até se servir, das incertezas, mas sem se dar por vencido, adorando-as.

Se o ensaio é sobre o livro maldito da verdade – digamos, a história –, o estrategista reúne seus dotes de historiador, ficcionista, pensador e poeta para violentar, deformar a maldição da realidade histórica com a inteligência criativa da maldição literária, atualizada em pensamento gestual.

### Estratégia fatal de um felino predador

O título do livro se dá a partir de um fragmento do Romance *Conhecer uma mulher*, de Amós Oz. O personagem Yoel fica intrigado com uma estatueta que representava um felino predador no ato do salto. O ponto de apoio da escultura estava somente na quarta pata. Pensou em desmontar a peça para entender como aquela pata sustentava toda a peça (se estava colada, se tinha um prego escondido...), mas não o fez, preferindo manter o mistério[32].

Depois de tudo o que analisamos, essa estória sintetiza, realmente, muito do que Ronaldo coloca, ainda mais do que as sugestões que lança por meio dela, no ensaio "O bandido e o felino predador"[33]. O estrategista não põe o ensaísta num engajamento visível para afugentar o pessimismo. Sua exigência de interiorização faz com que todo o incessante movimento fantasmático do pensamento para capturar a verdade seja retido num estado de imobilidade cujo ponto de apoio mesmo desconhece. Nossa fome felina pela verdade não se resolve na captura do saber absoluto, que mataria a vitalidade do mistério, enquanto mistério mesmo da vida, e sim numa estranha serenidade da experiência vital do não-saber.

> A tranqüilidade dos velhos, contraposta à inquietação dos jovens, funciona como garantia de que algo, com um pouco de paciência, desmente o pessimismo. Sartre, cego, compreende, às vésperas do desenlace, o que a juventude, sufocando de falta de energia e de doçura, ergue como um muro, uma barreira... A náusea se acalmou. "Estou estranhamente sereno", murmurou para Simone de Beauvoir.
>
> O saber funciona, em grande parte, como a sua antítese. É da ordem do não-saber a sensação de neutralidade que nos acomete quando, transpostas as dificuldades, vemo-nos, de novo, donos do nosso sistema nervoso[34].

Conservando o ímpeto do felino predador, o velho experiente experiencia sua absoluta falta de saber com o prazer – o gozo – da paciência, como se toda a energia, inutilmente gasta na juventude, ficasse condensada nos momentos finais de repouso, de imobilidade, de ociosidade, para se apoderar da verdade da experiência, enquanto resta tempo. Esse seria o derradeiro salto do estrategista: o gozo do próprio salto, alongando-o ao máximo até a queda. Assim como a suspensão da teoria numa imagem faz o pensamento ensaístico saltar no seu gesto final.

**Eduardo Guerreiro** é Doutorando em Ciência da literatura (Teoria Literária), UFRJ, professor de Teoria da Literaturas da Universidade Estácio de Sá, articulador da revista *.doc* e *Garrafa*, Mestre em Ciência da literatura (semiologia), UFRJ, graduação em Letras pela U.S.U.. Ministrou cursos e participou de congressos e colóquios sobre teoria e poesia. Cursos sobre literatura popular e música em Estergom, Hungria, e Lucerna, Suiça.

**NOTAS**

[1] LINS, Ronaldo Lima. *O felino predador. Ensaio sobre o livro maldito da verdade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

[2] Ibidem, p. 177.

[3] LINS, R. L. *Violência e literatura*, p. 24.

[4] Ibidem, p. 167.

[5] Ibidem, p. 39: "No início, parecia uma fuga, uma forma de escapar das lembranças".

[6] Ibidem, p. 38.

[7] Ibidem, p. 243.

[8] Ibidem, p. 192.

[9] Ibidem, p. 141.

[10] BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987; *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense (Seuil, 1984). Barthes usa essa expressão em outro sentido, embora tenha em comum ser, também, um gesto do pensamento.

[11] LINS, Ronaldo Lima. *O Felino predador*, p. 254.

[12] Ibidem, p. 179, "Os instrumentos de verificação se desenvolveram como armadilhas à beira de precipícios".

[13] Ibidem, p. 258.

[14] Ibidem, p. 135: "O que se aceitara ou não se percebera, descortina-se. Nem estamos no calor dos fatos. Retornamos a eles como um viajante que chega e rememora"

[15] Ibidem, p. 135-6: "Um pesamento vem do nada. Brota, cresce, floresce, como um repolho. Abre-se, revela-se. De repente, assistimos a um filme...". Essa relação da estratégia com o vazio, e toda nossa conceituação, pode lembrar a estratégia da desconstrução de Derrida, tal como ele concebeu em seus vigorossísimos primeiros livros. DERRIDA, Jacques. *Posições*. Lisboa: Plátano, s.d. (Minuit, 1972), p. 53: "O que me interessava nesse momento, o que tento continuar agora segundo outras vias, é, ... *uma espécie de estratégia geral da desconstrução*". Contudo, Ronaldo não quer atravessar detidamente nos problemas da filosofia. Não o interessa ficar à margem dela, quer dizer, próximo, desafiando seus limites, e sim à *distância*, como estamos desenvolvendo.

[16] Ibidem.

[17] Ibidem, p. 136.

[18] Ibidem, p. 135.

[19] Ibidem, p. 105.

[20] Ibidem, p. 140.

[21] Ibidem, p. 141.

[22] Ibidem, p. 140.

[23] Ibidem, p. 143.

[24] Ibidem.

[25] Ibidem, p. 155; acrescentemos outra passagem: "Mas talvez haja uma órbita no saber: depois da partida e da curvatura, retorna-se à origem", p. 177.

[26] Ibidem, p. 73-96.

[27] Ibidem, p. 148.

[28] AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 36, 52, 54, 66.

[29] Ibidem, p. 146.

[30] Ibidem, p. 190: "excluindo-se os casos de patologia, se alguém mente, o faz por intenção, para tirar proveito de uma oportunidade ou para contornar embaraços".

[31] Ibidem, p. 244.

[32] Ibidem, p. 177-8.

[33] Ibidem, p. 175-196.

[34] Ibidem, p. 178.

**Luciana Nogueira**
UFRJ

# A retórica do contador e o teatro da praça em Ben Jelloun

**Resumo:** Os romances de Tahar Ben Jelloun, integrantes da literatura oriunda das imigrações, caracterizam-se pela *étrangeté*: estranhos e estrangeiros, oscilam entre geografias, registros e gêneros. Em *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, e *La Nuit de l'erreur*, destaca-se um personagem particularmente *étrange*: o contador de histórias. Ele instaura a narração dentro da narrativa, inclusive através de sua retórica e de seu *ethos*. Seu lugar é a praça pública, lugar emblemático onde interagem, através de suas histórias, vozes díspares, oriundas de diferentes registros narrativos, numa polifonia surrealista. Romance-teatro devido às insistentes referências ao teatro, o texto de Ben Jelloun, dominado pela figura teatral do contador, tem, por palco, o espaço cênico da praça; local aonde converge todo um patrimônio social, cultural e econômico, e onde o escritor realiza uma "reterritorialização simbólica".

**Palavras-chave:** Ben Jelloun, contador, teatro, retórica, reterritorialização.

**Abstract:** Ben Jelloun's novels are examples of the literature of immigration. Defined by étrangeté: strange and strangers, they oscillate between geographies, registers and genres. In *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée* and *La Nuit de l'erreur*, one character, the storyteller, stands out for his étrangeté. He sets up a narration within the narrative, by means of, among other things, his rhetoric and *ethos*. The public square is his place, an emblematic space where dissonant voices, belonging to different narrative registers, interact through his stories in a surrealist poliphony. A theater-novel, due to the recurrent references to the theater, Ben Jelloun's text is dominated by the theatrical figure of the storyteller and discovers its scenic space in the public square. The public square is where an entire social, cultural and economical patrimony converges, and where the writer makes a "symbolic reterritorialization".

**Keywords:** Ben Jelloun, storyteller, theater, rhetoric, reterritorialization.

Tahar Ben Jelloun é um dos mais proeminentes escritores francófonos magrebinos. Devido à sua dupla carreira literária e jornalística, pôde firmar-se, ao longo de sua trajetória, como porta-voz do imigrante na França. Seus escritos

tratam dos temas recorrentes à literatura oriunda da imigração: o hibridismo cultural e a exclusão socioeconômica e cultural.

De maneira geral, a literatura magrebina de expressão francesa dá voz ao magrebino no exílio. Constitui-se, assim, a partir de duas contradições básicas: registra, por escrito, tradições, contos e relatos orais; e pretende retratar o magrebino como um ser não-exótico, reforçando, porém, sua cultura «outra», diversa. Essa literatura reveste-se, assim, de «*étrangeté*»:[1] qualidade de ser, a um só tempo, estranho e estrangeiro, oscilante entre geografias, registros, e gêneros. A literatura magrebina francófona constitui-se, portanto, num entre-dois, um território lábil e dúbio, território do outro, onde se escreve em alusão à oralidade e ao desterro. Território estrangeiro, pois trata-se de uma literatura de errância e migração, trágica devido às rupturas que lhe são inerentes, e insólita por expresar-se no país de adoção, sobre a terra de origem.

Nos romances de Ben Jelloun, um personagem se desenvolve e se destaca, enquanto narrador particularmente *étrange*: o contador de histórias. Narrador de três de seus romances, *L'Enfant de sable* (1985), *La Nuit sacrée* (1987) e *La Nuit de l'erreur* (1997), o contador instaura a narração dentro da narrativa e infiltra o gênero romanesco de elementos de oralidade através de sua retórica milenar, da citação de provérbios populares e da referência a suratas do *Alcorão*. E não há apenas um contador, há toda uma sucessão de contadores que disputam a vez, a voz e a autoridade sobre a história contada. Resumidamente, pode-se dizer que, nos três romances, ocorre a encenação de um diálogo inaudito entre vozes oriundas de diferentes registros narrativos, e que o texto oscila entre narrativa e simulação de narração, entre narradores e personagens que esgotam o espectro genettiano, num confuso alarido de vozes, num enfrentamento surrealista entre personagens de contos orais, de lendas e de romances, num mesmo texto. Do embaralhamento dos estatutos narratológicos e dos gêneros, surge o efeito teatral de reunir, num mesmo espaço, o do livro, formas literárias díspares e vozes, em princípio, inconciliáveis.

Ben Jelloun produz, portanto, uma polifonia surrealista. As vozes interagem tanto no interior de cada história, quanto na sucessão ou no diálogo entre os narradores-contadores. Esse diálogo que é, às vezes, uma disputa entre os contadores, ou entre o contador e os audientes, ocorre, sobretudo, em plena praça, pois a praça é território do contador de histórias.

Em uma entrevista, Ben Jelloun afirma que o escritor é um mediador entre as diferenças (entre o árabe e o francês, o popular e o erudito etc), e que o seu território é a solidão – ferida que permite ouvir a voz de seu povo – e a "reclusão

solitária" – expressão que toma de empréstimo a Jean Genet.[2] Numa inversão radical, o escritor cria um território ruidoso, rumoroso, estridente e dissonante para o narrador-contador.

O contador ocupa uma das *halqas* (círculo de audientes), entre tantas outras. Sua história é apenas uma dentre várias, que são contadas concomitantemente. Se sua história desagradar à audiência, esta se dispersa e se desloca para outra *halqa*. Os ouvintes fervilham ao redor de círculos tangentes, em perpétuo movimento de reunião e desagregação. E não há somente contadores de histórias, há também acrobatas, curandeiros, saltimbancos, lutadores de boxe, adestradores de macacos, encantadores de serpentes, escritores públicos, vendedores d'água, dançarinos, músicos, feiticeiros, cegos, mendigos, mulheres apressadas, velhos, crianças, muitas crianças, meninos que vão de atração em atração, esquecidos de fazer as compras entre pirâmides de azeitonas, nozes, temperos, especiarias, sandálias de plástico, moscas, caldeirões fumegantes, maços de hortelã, cabeças de carneiros e grupos de turistas. Essa multiplicidade ultrapassa o espaço cênico da praça, tornando-a uma encruzilhada de todo um patrimônio histórico, social, econômico e cultural.

Pode-se considerar a praça Djema el Fna como o local, por excelência, da mediação, onde vários mediadores (dentre os quais, os diversos contadores) tentam atrair a atenção de um público móvel e instável. Local da predominância do oral sobre o escrito, é a escolha de Ben Jelloun como espaço da narração numa narrativa, o que propicia a reverberação da tradição da literatura oral magrebina.

A praça é o espaço principal do contador, mas não o único. A taverna, também, abriga o contador e a audiência, mesmo que ela se defina como um espaço fechado, em oposição ao espaço aberto da praça. Em *L'Enfant de sable*, quando o contador Bouchaïb desaparece, os membros da audiência que tomam a palavra fazem-no num café, versão moderna da taverna, um outro espaço, anexo à praça, diferente dela, o que marca nova etapa na narração dentro do romance.

A história contada em *L'Enfant de sable* trata do travesti Ahmed, e continua em *La Nuit sacrée* – onde Ahmed ressurge como a jovem Zahra, tornada, ela própria, contadora. Todo o primeiro capítulo deste romance retrata a vida da praça e descreve os contadores assíduos (inclusive Bouchaïb) e o público que interage com eles. Zahra, então, senta-se no centro de uma *halqa* e começa a contar sua própria história.

Em *La Nuit de l'erreur*, a história (desvinculada da de Ahmed/Zahra) é contada em uma ou mais praças não identificadas, pois o casal de contadores Dahmane e Jamila locomove-se de cidade em cidade, em sua caminhonete. Quando chega a

Marrakech, Jamila instala-se em Djema el Fna. Mas a ação desenrola-se a partir dos cinco homens que estão no café – o Café de Paris que se torna, a certa altura do romance, o Café Cristal. Fragmentária e circular, a ação começa e termina, vai e volta, constantemente retomada ao redor da mesa. "Si la terre est ronde, notre histoire l'est aussi [...] Rien ne s'arrête, tout recommence: les histoires comme ceux qui les racontent" (Se a terra é redonda, nossa história também o é [...] Nada pára, tudo recomeça: as histórias e aqueles que as contam; p.246).

O café, como a praça, acolhe uma multiplicidade insólita:

> La porte que j'ouvre aujourd'hui donne sur un café, un lieu sans mystère. Pourtant, je ne comprends pas pourquoi on a accroché sur les murs des pancartes où des phrases ont été calligraphiées en arabe: "Allah", "Mohamed", "Nous sommes à Dieu et à Lui nous retournons" [...] "La maison ne fait pas de crédit", "Buvez Coca-Cola" [...] "La souffrance est humaine". (A porta que abro hoje dá para um café, local sem mistério. Contudo, não compreendo porque penduraram na parede cartazes com frases caligrafadas em árabe: "Alá", "Maomé", "Pertencemos a Deus e a Ele retornaremos" [...] "Não vendemos fiado", "Beba Coca-Cola" [...] "O sofrimento é humano"; p.245)

Cartazes, papeletas, anúncios, avisos: uma pluralidade de textos cobre as paredes do café num colorido e engraçado caleidoscópio discursivo, que inclui os nomes de Deus e do profeta, trechos retirados do *Alcorão* e a frase que quase foi o título do livro (*la souffrance est humaine*). Local, portanto, com algum mistério.

O fato de o contador ser o narrador principal de uma história coloca-o numa espécie de *mise en abyme* com relação à própria função narradora. Um contador na pele de um narrador, ou vice-versa, realiza o desdobramento da identidade narrativa e coloca-a em discussão, metatextualmente. O contador acrescenta a sua presença de orador à narração. Seu discurso destina-se a ser ouvido e, mesmo que transcrito no texto narrativo, todo um componente retórico transporta o leitor às fileiras da *halqa*. Simula-se, assim, uma vocalidade que o texto de Ben Jelloun evoca com insistência.

A importância da vocalidade começa já no caráter de porta-voz assumido por Ben Jelloun. Ele fica, como diz em entrevista citada, "à escuta de seu povo", atento às histórias a serem contadas, oriundas do patrimônio cultural, mas, também, à vontade de se fazer ouvir. A voz, aqui, é sinônimo de vontade e de direito à palavra, ou à expressão.

De acordo com Antoine Compagnon, três instâncias cooperam no discurso vocalizado: o *logos*, o *pathos* e o *ethos*.[3] O *logos* é o nível do discurso propriamente dito, aquilo que é transmitido ( a história , no caso do romance). O *pathos* se define

como o "conjunto dos efeitos da enunciação sobre o auditório", é o impacto criado junto ao público, que permite o dialogismo e a polifonia do texto e, no caso da tragédia, a catarse do espectador. O *ethos* corresponde à "silhueta do sujeito da enunciação", não a pessoa do orador, inexistente no texto de ficção, mas sua imagem estabelecida junto ao auditório ou junto ao leitor; essa silhueta ou imagem, juntamente com o *logos*, desencadeia o *pathos* e a possibilidade do dialogismo.

A silhueta do contador perfila-se, essencialmente, através do uso da retórica tradicional: a repetição de expressões como "*Amis du Bien*" (Amigos do Bem), "*Compagnons du secret*" (Companheiros do segredo) e a recorrência da imagem das portas e das chaves que devem abrir a entrada na história, típicos da tradição oral magrebina, por exemplo.

Mas, no delineamento dessa silhueta, há, para os audientes (personagens da ficção), a voz do contador. Bouchaïb, ao retomar a palavra no final de *L'Enfant de sable*, é reconhecido por sua voz "familiar" (p.200), que não é descrita para o leitor. Em *La Nuit de l'erreur*, também, uma voz sem adjetivações surge, autônoma, na mente de um dos personagens: "Il se dit: 'On n'est plus à Tanger.' Une voix intérieure lui répondit: 'Effectivement, tu viens d'entrer dans une histoire'" (Ele diz para si mesmo: "já não estamos em Tanger". Uma voz interior lhe responde: "De fato, acabas de entrar numa história"; p.197). Voz interior que marca a invasão indiscriminada da protagonista Zina, a Santa das Palavras, nas histórias que transmite aos contadores e na interação com os demais personagens.

Em *La Nuit sacrée*, a personagem Zahra tem, sobre o seu interlocutor, o Cônsul, o mesmo poder invasivo de Zina; ele lhe diz: "seule votre voix anime mon corps et j'écris. Même effrayé, je continue de transcrire ce que vous me contez" (só tua voz anima meu corpo, e escrevo. Mesmo assustado, continuo a transcrever o que me contas; p.170). Mas Zahra, diferentemente de Zina, é um personagem em busca de sua identidade, e a voz é, sobretudo, sinônimo de identidade neste romance. No inferno sonhado pela protagonista, no final do livro, ela se vê, novamente, separada de sua identidade:

> Une voix inconnue mais claire me parlait [...] La voix disparut. C'était peut-être ma propre voix qu'on m'avait confisquée. On avait dû me prendre la voix et la laisser errer dans les nuages. Alors toute seule, elle se disait [...] Ma voix était libre. Moi, je restais prisonnière. (Uma voz desconhecida, mas clara, falava-me [...] A voz desapareceu. Talvez fosse minha própria voz, que me fora confiscada. Devem tê-la tomado, e deixaram-na errar entre as nuvens. Então, completamente só, ela se dizia [..] Minha voz estava livre. Eu permanecia prisioneira; p.183-184)

Nesse pesadelo, Zahra desenvolve um receio esboçado em *L'Enfant de sable:* "je crains que ma voix ne se perde, n'aille ailleurs" (temo que minha voz se perca, vá alhures; p.100), confessa Ahmed, na busca ainda incipiente de sua voz ou identidade feminina.

Também como sinônimo de identidade, a voz aparece no primeiro diálogo relatado entre Ahmed e o pai, cuja frase inaugural é: "Père, comment trouves-tu ma voix?" (Pai, que pensas de minha voz?; p.49). É o momento em que, adulto, Ahmed decide casar. Mais adiante, Ahmed se vê como "la voix sur laquelle marcherait le funambule" (a voz sobre a qual caminharia um equilibrista; p.98) – voz (identidade) ilusória que fada o equilibrista ao tombo.

A voz contribui para a constituição do *ethos*, porém, quando Ahmed confia ao seu correspondente anônimo a sua fantasia:

> Votre voix, je la connais déjà; elle est grave, légèrement enrouée, chaude [...] N'avez-vous jamais essayé de deviner la voix de l'absent, un philosophe, un poète, un prophète? Je crois connaître la voix de notre Prophète [...] Voix calme, posée, pure. Je vous parle de la voix parce que la mienne a subi une telle métamorphose qu'en ce moment j'essaie de retrouver son grain naturel [...] Quand je lis un livre, je m'amuse à entendre la voix de l'auteur. (Já conheço tua voz; ela é grave, ligeiramente rouca, quente [...] Nunca tentaste adivinhar a voz do ausente, de um filósofo, um poeta, um profeta? Creio conhecer a voz de nosso Profeta [...] Voz calma, colocada, pura. Falo-te da voz porque a minha sofreu uma tal metamorfose que, nesse momento, tento reencontrar o seu grão natural [...] Quando leio um livro, divirto-me ouvindo a voz do autor; p.99-100)

A ausência do elemento vocal e oral numa narrativa que simula uma narração é ressaltada através dessa fantasia sobre a o voz do autor. Voz que é, quando muito, uma voz interior: "j'ai reconnu sa voix, une voix intérieure, celle qui transparaît dans son écriture, elle est penchée comme les mots qu'il rature" (reconheci sua voz, voz interior, aquela que transparece em sua escritura, ela é inclinada como as palavras que ele rabisca; p.96), extensão idealizada da caligrafia do correspondente anônimo.

O trovador cego, personagem que homenageia Jorge Luis Borges, um dos contadores secundários que se sucedem na narrativa, fala de uma marroquina que o procurara em Buenos Aires, descrevendo sua voz como um elemento perturbador: andrógina, de um castrato ou de um personagem das *Mil e uma noites*: "Il me semblait avoir déjà entendu cette voix dans un des livres que j'avais lus" (Parecia-me já ter ouvido esta voz em um dos livros que li; p.174), a voz supostamente grave da serva Tawaddud que leva o trovador a desligar-se

das palavras ditas e embarcar em seu som para dentro das *Mil e uma noites*. Não se pode deixar de perceber, nesta frase do trovador (que repete a idéia expressa por Ahmed supra citada, "N'avez-vous jamais essayé de deviner la voix de l'absent, un philosophe, un poète, un prophète? Je crois connaître la voix de notre Prophète..."), uma citação aproximada de Borges em seu artigo "Kafka y sus precursores": "Yo premedité un examen de los precursores de Kafka [...] a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas."[4] Em Borges, a voz é metáfora da identidade literária; torna-se, no texto de Ben Jelloun, fio que liga o personagem a outros tempos, outras lembranças, outros textos.

Também em seu pesadelo, "La nuit andalouse" (A noite andaluza), o trovador é invadido por vozes de poetas que recitam versos conhecidos, e ele tenta discernir a sua própria voz das demais: "Je cherchais ma voix dans le souvenir de moi-même" (Procurava minha voz na lembrança de mim mesmo; p.195), mas acaba ouvindo a voz andrógina da morte. Essa sucessão onírica de vozes é antecedida pela fantasia em torno da voz grave de um personagem das *Mil e uma noites*. Mais uma vez, a voz é, essencialmente, uma projeção literária. E o grão da voz confunde-se com o do texto. Se o grão do texto de Ben Jelloun pode ser entendido como um entre-dois literário e gramatical (entre o francês e o árabe), o grão da voz do contador será, simplesmente, "familiar", pois é o amálgama de todas as vozes a que dá vida, que (re)transmite milenarmente, num "entre-muitos" literário e cultural.

O *ethos* do contador, portanto, sua silhueta no texto, embora consista essencialmente dos recursos de sua retórica tradicional, é esboçado em filigrana através das projeções de sua presença na praça, no café, na narração da história. *Ethos* que faz emanar, no texto escrito, a tradição oral.

*La Nuit de l'erreur*, porém, acrescenta elementos de modernidade ao ofício e à retórica tradicionais: a caminhonete e o microfone usados pelo casal de contadores podem ser entendidos como uma necessidade de atualização do ofício. Dahmane e Jamila munem-se de "tecnologia", mas preferem manter-se dentro dos moldes convencionais da narração. Quando instados a subverterem a tradição, reagem:

> – Au lieu de sillonner le pays avec cette vieille camionnette dont le micro est souvent défectueux, je vous propose d'enregistrer vos histoires et de les passer à la radio [...] et on les mettra sur le marché [...]
>
> – Nous ne marchons pas. Nous, nous aimons les gens, nous aimons voir la foule se former en cercle autour de nous, nous aimons lire sur leurs

> visages l'attention, la peur, le rire, le plaisir [...] Alors qu'avec une cassette nous nous priverons de ce spectacle permanent et changeant [...] Nous aimons découvrir le pays en contant des histoires dans les souks, les places publiques, les villages où il n'y a ni eau ni électricité. Nous sommes pour eux la télévision, le cinéma et le théâtre réunis. (– Ao invés de cruzar o país com essa velha caminhonete e um microfone que não funciona direito, proponho-lhes gravar suas histórias e distribuí-las às rádios [...] e as venderemos no mercado [...] – Nós não vendemos. Nós gostamos das pessoas, gostamos de ver a multidão formar-se ao nosso redor, gostamos de ler nos seus rostos a atenção, o riso, o prazer [...] Já com uma fita gravada, nos privaremos desse espetáculo permanente e cambiante [...] Gostamos de descobrir o país contando histórias nos mercados, nas praças públicas, nas cidadezinhas onde não há água nem luz. Somos para eles televisão, cinema e teatro juntos; p.121-123)

Essa inversão do espetáculo – não mais a história, mas a reação do público a ela, e o país que se atravessa para contá-la –, faz de Dahmane e Jamila, ou de Ben Jelloun, idealistas que lutam contra o fim de uma tradição, que poderá vir com as comodidades da vida moderna – com a eletricidade, chegarão a televisão e as novelas, sobretudo as egípcias, que fazem sucesso junto às populações urbanas do Marrocos.

O medo do fim da tradição côntica já fora expresso em *L'Enfant de sable*, com o episódio do saneamento da praça: "la municipalité, sous l'instigation de jeunes urbanistes technocrates, a 'nettoyé' [la place] pour y construire une fontaine musicale [...] La place est propre [...] Elle n'est plus une place tournante. Elle est juste un lieu pour une fontaine inutile" (a prefeitura, instigada por jovens urbanistas tecnocratas, «limpou» [a praça] para construir um chafariz musical [...] A praça está limpa [...] Ela não gira mais. É apenas o lugar de um chafariz inútil; p.135-136). Sem os seus personagens, a praça torna-se um espaço estagnante, estéril, inútil, pois sua função é a fusão dinâmica das vozes no reboliço e no turbilhão de seu movimento giratório.

Os três romances aqui mencionados, ao sediarem as histórias na praça pública, sobre o fio da voz do contador, reafirmam a praça como território da narração. A praça é o palco giratório onde impera a figura milenar do contador de histórias: sua retórica imutável, sua memória atemporal, seu *ethos* familiar, conferem-lhe uma teatralidade e uma força cênica que fazem miscuir-se, ao texto de Ben Jelloun, o gênero teatral. A importância de sua voz e o caráter emblemático de seu discurso reforçam a simulação da narração dentro da narrativa.

Alguns críticos denominam o texto de Ben Jelloun de romance-poema; outros, de romance-conto (as razões dessa apelações não cabem na economia do presente artigo). Aqui, ele será visto como romance-teatro. O caráter teatral dos romances em questão deve-se, inicialmente, à já comentada encenação da enunciação teatralizada na simulação da narração. A sucessão de contadores, verdadeira dança das cadeiras, mostra a busca angustiada, por parte dos ouvintes que se tornam contadores, de uma conclusão à história. Mostra, igualmente, a necessidade, por parte dos contadores, profissionais ou não, da legitimação de sua palavra. O final inconcluso (das história de Ahmed/Zahra e de Zina) e sem legitimação (todos os contadores são, de uma forma de de outra, depostos de seu ofício e abandonam a praça – por exemplo, Bouchaïb enlouquece e vai orar nos cemitérios; e Dahmane, Jamila e Lamarty são presos) frustra a expectativa dos próprios personagens, num jogo de inversões de Ben Jelloun. De espectadores, os personagens passam a narradores na história da própria narração. Saltam da platéia para o palco – da periferia para o centro da *halqa*. Personagens em busca da participação na enunciação. Personagens de um romance em busca de uma expressão teatral.

Deve-se levar em consideração, também, a insistência sobre termos que ligam a história, os personagens ou romances ao teatro – *théatron*, palavra que, etimologicamente, significa "lugar de onde se vê" algo, lugar que concentra, portanto, o olhar.

Em *L'Enfant de sable*, Bouchaïb diz que o livro é um cenário de teatro (p.108); Salem (um dos contadores improvisados) qualifica a história de Ahmed de tragédia (p.144) e Amar (outro contador improvisado), de comédia (p.152). O circo onde Ahmed passa a trabalhar como travesti reencena, numa pantomima *mise en abyme*, o drama silencioso do ocultamento de sua identidade. A recorrência insistente da palavra "máscara" – objeto emblemático do teatro – ao longo deste e dos outros dois romances, destaca a sucessão de imagens que são impostas ao protagonista na sucessão de versões, na pluralidade do olhar sobre este ou outros personagens sobre os quais se contam histórias.

*La Nuit sacrée* começa em plena praça, assim descrita pela narradora: "la place était déserte. Comme une scène de théâtre elle allait petit à petit se remplir [...] Les conteurs s'installèrent en dernier. Chacun avait son rituel" (a praça estava deserta. Como um palco de teatro, ela iria, aos poucos, encher [...] Os contadores se instalaram por último. Cada qual tinha seu próprio ritual; p.13). Os contadores são vistos como atores, seus objetos e gestos, como uma *mise en scène*, e a praça, como o palco da representação teatral. As referências episódicas ao teatro são inúmeras: o leitor de *Hamlet* e o balé das crianças no

cemitério (p.37), a vida teatral dos irmãos *Assise* e Cônsul (na encenação matinal, p.72, nos diálogos preciosos, *ibidem*, nas brigas exageradas, p.93, na condição trágica do Cônsul, p.168...), levando Zahra a acreditar ter entrado num drama, no momento em que se tornava uma tragédia burlesca (p.128). Seu caso de amor será identificado à "comédia do bordel", pelo gosto da *mise en scène*, onde *Assise* perde o seu "papel" na "peça" (p.130). O encarceramento de Zahra será referido como um drama (p.147, 149 e 170), e as visitas das irmãs serão descritas como farsa burlesca (p.155 e 157). O pai de Zahra, ao contar a sua versão da história, compara a farsa instalada no dia de seu nascimento a um drama e uma mascarada (p.28). No fim do romance, Zahra interpreta papel de homem na fila que aguardava a bênção do Santo (o Cônsul transformado). As menções ao teatro, via de regra, expressam a farsa, o simulacro que fora a assunção da identidade masculina pela protagonista. A identidade de Ahmed/Zahra, além de oscilar entre masculino e feminino, claudica entre farsa e tragédia, no drama renovado do itinerário de suas metamorfoses.

Em *La Nuit de l'erreur*, também haverá menção a um circo. Kenza, uma das hipóstases de Zina, sonha com um circo eqüestre, onde ela balança num trapézio sem rede (p.167). Um personagem anônimo fala a um dos homens do café, Salim, da "tragédia" necessária ao renascimento de certos países (p.222). Fatéma, ex-mulher de Salim, anota em seu diário que ele escrevia poemas e peças de teatro (p.230). Lamarty, outro contador, diz-se membro da trupe do *Shakespeare & Company de Gibraltar* (p.243), mas foi ator figurante em *Calígula* (p.311). Um dos encontros de Zina com Salim é visto, por ele, como uma encenação (p.181). O Café Cristal é comparado a um teatro (p.293). Carlos, outro dos homens do café, passa a vida interpretando o papel de futuro embaixador. E, além dos "roteiros" de Carlos (p.216), há os de Salim (p.258).

Não é tanto Zina quem está ligada ao teatro (como Zahra estivera em *La Nuit sacrée*), mas Salim, o personagem do escritor e intelectual. O teatro é sua paixão:

> Dans ce pays où soixante-cinq pour cent des gens ne savent ni lire ni écrire, le seul moyen de les toucher, c'est de leur parler directement. Le théâtre est un excellent médiateur. J'ai envie de les faire rire, de les faire pleurer d'émotion [...] Les gens adorent le spectacle. C'est pour cela que la censure politique a toujours été vigilante dès qu'il s'agissait de scène de théâtre. Entre une comédie et un prêche politique, ils préfèrent la comédie. (Nesse país onde sessenta e cinco por cento das pessoas não sabem ler ou escrever, a única maneira de tocá-las é falando-lhes diretamente. O teatro é um excelente mediador. Quero fazê-los rir, chorar de emoção [...] As pessoas adoram

> o espetáculo. É por isso que a censura política sempre foi vigilante em se tratando do teatro. Entre uma comédia e um sermão político, elas preferem a comédia; p.119-120)

Sua concepção do teatro como "mediador" aproxima-o de Ben Jelloun, que se considera um mediador (como já foi dito), e que faz desse personagem seu duplo, não somente na sua consciência política, mas na sua posição com relação ao papel do intelectual. É através de Salim que Ben Jelloun escreve uma carta de solidariedade a Salman Rushdie (p.294-299) e fala, entre outros, do "território interior" do escritor, da pátria como um livro, ou vice-e-versa, e da necessidade de solidão para poder escrever.

O romance-teatro de Ben Jelloun é o território da teatralização da enunciação e da encenação do diálogo entre vozes díspares, oriundas de diferentes gêneros e tradições literárias. O agente que concatena essa polifonia, às vezes cacofonia, é a figura do contador, que aglutina esses gêneros, essas tradições e os ouvintes ao seu redor. Na sucessão dos narradores, o posto central do contador permanece como local imantado, aonde convergem o olhar (como no *théatron*) e o direito à palavra. Posto ou ponto central na cartografia heteróclita da praça, que opera como pivô do mecanismo de simulação da oralidade no texto, agenciando as diversas vozes narrativas e concentrando as diferentes tradições que alinhavam a trama. Pivô e fuso, portanto, de onde partem os fios que embaralham a idéia de "verdade" do texto. O contador atua também como catalisador de estratégias metanarrativas, em função de sua posição heterodoxa na diegese, e por dar voz a personagens que falam sobre o papel do contador, do escritor, do livro, do teatro e da literatura na sociedade.

O contador angaria, assim, função mediadora: ele está na confluência de vozes, olhares, gêneros, tradições e estratégias diversas. Dessa forma, há um espelhismo entre o contador e o escritor Tahar Ben Jelloun. Ambos mediadores, cada qual em seu território. O território interior do escritor se esparrama pelo território cênico do contador na pluralidade da praça, e reterritorializa elementos do patrimônio social, cultural e econômico que a praça emblematiza.

Ben Jelloun realiza uma «reterritorialização simbólica»[5], ao apropriar-se da língua francesa à maneira da Escola de Praga (diferentemente de Kafka), ou seja, servindo-se de "todos os recursos de um simbolismo, onirismo, sentido esotérico, de um significado oculto" (ibidem) no processo de resgate da identidade cultural.

O escritor impregna seu texto de signos, símbolos e sinais, além de elementos fantásticos. Gematria esotérica e retórica milenar instauram, ao longo dos romances,

sete portas, sete chaves, sete segredos, cinco dedos da mão fabulosa de uma história infindável, rostos desaparecidos dos espelhos, curas por ervas, rituais em marabutos, transes místicos, giros de dervixes, crenças, crendices, mau-olhado, talismãs, revelações por sonhos, mensagens do além, correspondências simpáticas... Todo um mundo de reverência, temor, sortilégio e apocalipse, uma maneira de viver e de conceber a morte, que tem raiz no conto oral magrebino, na tradição corânica e em práticas místicas da cultura popular. Essa reterritorialização constitui uma reapropriação simbólica, através da língua do outro, dos signos da cultura de origem, numa carnavalização do elemento tradicional – recombinado, revisitado, não necessariamente exótico, num caleidoscópio girado pela mão agenciadora do contador. Nesse giro, não se vêem apenas as facetas coloridas da diversidade cultural; ouve-se a voz trágica que essa silhueta milenar reterritorializa, reapropria, fazendo ouvir, através da sua, as vozes que, de costume, permanecem inaudíveis ou ignoradas.

A reterritorialização é o processo que exorciza, como o simulacro da narração na narrativa, todo um imaginário que transborda os limites da língua veicular e reapropria o vernáculo em seus aspectos conotativos e implícitos.

Sendo uma reapropriação, a reterritorialização traz à tona o aspecto de capitalização imbutido na figura pivotal do contador no meio da praça. O contador capitaliza, valoriza, o patrimônio cultural. A praça é, também, lugar do mercado; o dialogismo dos contadores equivale a um escambo de histórias/ mercadorias. A lábia do mercador talvez não deva em nada à retórica do contador – ambas são milenares. Contador improvisado de *L'Enfant de sable*, Amar fabula, para seu personagem, o seguinte desejo:

> J'en étais arrivée à souhaiter [...] brûler mes souvenirs les uns après les autres, ou alors les rassembler tel un tas de bois mort, les ficeler avec du fil transparent [...] et m'en débarasser sur la place du marché. Les vendre pour un peu d'oubli [...] Je me voyais mal dans ce marché de mémoires qui se donnent, s'échangent et partent en poussière ou en fumée. Ce serait trop commode. (Cheguei ao ponto de desejar [...] queimar minhas lembranças, uma após outra, ou, então, juntá-las como um monte de galhos secos, amarrá-los com um fio transparente [...] e deixá-los na praça do mercado. Vendê-las por um pouco de esquecimento [...] Via-me com dificuldade nesse mercado de lembranças que se dão, se trocam e viram pó ou fumaça. Seria cômodo demais; p.157)

Essa imagem do mercado de memórias aproxima-se do mercado "persa" ruidoso onde se trocam, vendem e compram – aqui, histórias – e que termina em olvido. Não se está longe do significado do nome da praça, revelado ao leitor

ocidental em outro romance de Ben Jelloun: "Jamaa el Fna recevait d'autres conteurs. A la fin de la fête peut-être cette place allait-elle enfin mériter son nom: le rassemblement du néant et de l'anéantissement; le lieu de l'extinction!" (Jamaa el Fna acolhia outros contadores. Talvez, ao final da festa, essa praça iria, enfim, merecer seu nome: a reunião do nada e do aniquilamento; local da extinção!; Ben Jelloun, Tahar, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981: 141). Nessa praça, antigo palco de lutas sangrentas., só tem valor o momento da troca, do escambo, da festa, do encontro, do diálogo, da ação teatral. Valor e vida que se transmitem no fio imaginado da voz e na ancestralidade da retórica do contador de histórias. O silêncio (extinção ou anulação) entre os atos é o vazio da espera.

**Luciana Nogueira** é Mestra e Doutora em Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa pela UFRJ. Publicou, entre outros, os seguintes artigos: "Certos elementos do discurso na literatura oriunda das imigrações e a identidade teatral do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun". *Gragoata*, UFF, Niterói, 2001 ; "Borges: intertexto e personagem de *O Menino de areia* de Tahar Ben Jelloun". *Universo Hispanico. Lengua, literatura, cultura, UFES/APEES*, Vitória, 2001; "*Incipit*: retórica e citação no texto literário". *Cadernos de Letras da UFRJ (Departamento de Letras Anglo-Germânicas)*, Rio de Janeiro, nº15, 2000; "O percurso da mandala barthesiana: iniciação, labirinto e literatura". *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, nº5-6, 1997-1998. Atualmente, leciona "francês lingua estrangeira" (FLE), em Lyon, França.

**BIBLIOGRAFIA**

BEN JELLOUN, Tahar. *L'Enfant de sable*. Paris: Seuil, 1985.

———. *La Nuit de l'erreur*. Paris: Seuil, 1997.

———. *La Nuit sacrée*. Paris: Seuil, 1987.

———. *La Prière de l'absent*. Paris: Seuil, 1981.

———. La réclusion de l'écrivain. *L'Affrique Littéraire*, Paris, nº70, p.41-45, 1983.

BONN, Charles. Le voyage innommable et le lieu de dire: émigration et errance de l'écriture maghrébine francophone. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, nº1, p.47-59, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, vol. II. Buenos Aires: Emece, 1989

COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Gallimard, 1979.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Qu'est-ce qu'une littérature mineure? In: *Kafka. Pour une littéraure mineure*. Paris: Minuit, 1975, p.29-63.

NOGUEIRA, Luciana Persice. *O teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun*. Rio de Janeiro: UFRJ, 250p. Tese de Doutorado, 2001.

**NOTAS**

[1] Bonn, Charles, Le voyage innomable et le lieu de dire, *Revue de Littérature Comparée*, Paris, nº1, 1994 54-55.

[2] Ben Jelloun, Tahar, La réclusion de l'écrivain, *L'Affrique Littéraire*, Paris, nº70, 1983: 42.

[3]Compagnon, Antoine. *La Seconde main*. Paris, Gallimard, 1979: 137). O *logos* é o nível do discurso propriamente dito, aquilo que é transmitido (a história, no caso do romance.

[4]Borges, Jorge Luis, Obras completas, II, Buenos Aires, Emece, 1989: 88.

[5]Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, Qu'est-ce que la littérature mineure?, In: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit, 1975: 34.

**Marildo Nercolini e Ana Isabel Borges**
UFRJ

# Tradução cultural: transcriação de si e do outro

**Resumo:** Este ensaio procura refletir sobre as relações entre língua, cultura e o relacionamento entre povos a partir da metáfora da tradução cultural. Embasados na reflexão sobre tradução de Walter Benjamin, Beatriz Sarlo e Haroldo de Campos e dos teóricos de cultura Bolívar Echeverría e Carlos Rincón, analisamos dois eventos históricos: o atentado às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001, em Nova York, e o Massacre do *Templo Mayor*, acontecido durante a conquista do México, em 1521.

**Palavras-chave:** tradução, tradução cultural, atentado às Torres Gêmeas, massacre do *Templo Mayor*.

**Abstract:** Employing the metaphor of cultural translation, this paper attempts to think through the relationship between language, culture and the rapport between peoples. Informed by reflections on translation of Walter Benjamin, Beatriz Sarlo and Haroldo de Campos, and on the work of scholars such as Bolívar Echeverria and Carlos Rincón, the paper analyzes two historical events: the September, 11 terrorist attacks on the World Trade Center, in New York, and the massacre in the *Templo Mayor*, during the Spanish Conquest, in 1521.

**Keywords:** translation, cultural translation, World Trade Center terror attack, massacre in the *Templo Mayor*.

## Tradução cultural e tradução literária

Como fazer uma tradução cultural? Quanto de uma cultura pode se exprimir em palavras? Quanto de uma cultura pode ser comunicada através de palavras que nasceram em outra cultura? Em que sentido a teoria da tradução pode ser aplicada a manifestações culturais que incluem, além do verbo, expressões que são produto de outras linguagens? Como a língua, em *A tarefa do tradutor*, de Benjamin[1], o que é essencial de uma cultura não é o enunciado que se comunica, mas aquilo que excede a comunicação. Nesse ensaio nos propomos a analisar a tradução cultural a partir de dois fatos históricos, o atentado às Torres Gêmeas,

em 11 de setembro de 2001, em Nova York, e o Massacre do *Templo Mayor*, no México, em 1520, momentos que, mesmo distantes no tempo, compartilham uma característica-chave: a ausência do tradutor.

Trabalhamos aqui com o conceito de cultura como um processo comunitário de reprodução de uma dimensão metafísica da existência, que passa pelo natural, mas o transcende, sendo uma ocupação "mediada ou indireta que cultiva a dimensão formal e dramática das ocupações próprias da vida cotidiana".[2] Esse processo é político, num sentido amplo de *polis*, de agregados mais ou menos coesos de seres humanos, que criam formas e códigos próprios ao grupo e que serão percebidos como parte entranhável da sua existência. A linguagem tem aqui papel fundamental, pois é ela que possibilita a aprendizagem e também tem papel fundamental na transformação da cultura.

A linguagem a um tempo é cultura e a expressa, daí decorre que uma tradução faz muito mais que transpor códigos lingüísticos entendidos num sentido estrito e, já que o trabalho para o qual foi criada tem sua origem num encontro, a tradução é ferramenta própria de fronteiras, de lugares ou espaços instáveis, aqueles em que há passagem entre culturas, travessia de identidades, desestabilização de referências culturais. Tradução é um instrumento usado em espaços intersticiais, que são sempre regiões de negociação, a ferramenta com que uma cultura dá forma a uma matéria-prima muito especial: o significado do Outro. É esse o espaço em que as formas e códigos criados por um grupo são desafiados e modificados, jogando por terra a pretensão de uma pureza cultural.

Nessa perspectiva, traduzir para um idioma conceitos, pensamentos, uma obra literária, nascidos em outra cultura transforma-se em um problema também cultural. Traduzir é colocar povos em contato: uma questão, portanto, que envolve o poder, no caso da tradução, o poder de *apropriar-se do significado do Outro*. Damos aqui ao termo "apropriação" um forte sentido negativo, o de tomar o alheio e saqueá-lo. Não é a única atitude possível, mas é a mais freqüente e a menos fértil, porque é na apropriação que o significado se perde e o Outro se deforma.

Traduzir é abordar o Outro. Essa abordagem começa com uma leitura, movimento só aparentemente passivo, no qual quem lê já transforma radicalmente quem é lido ao aplicar a ele seus parâmetros na tentativa de entendê-lo. Logo a abordagem passa a uma fase mais francamente ativa e começa também a se desdobrar.

Como nos lembra muito bem Carlos Rincón[3], o conceito de tradução cultural tem dupla ascendência teórica. Por um lado a Antropologia Social Britânica, começando com Godfrey Lienhardt até Ernest Gellner, que a coloca como prática

de significação central para a Antropologia; por outro, a reflexão anti-hermenêutica surgida com Walter Benjamin sobre a tarefa do tradutor. A partir de Benjamin, ocorre um reenquadramento conceitual da tradução na sua relação com língua, texto e cultura, assumida como metáfora que designa o problema central da condição pós-colonial.

Ao se pensar na relação entre culturas a partir da metáfora da tradução cultural, a questão das fronteiras, dos limites entre culturas se impõe. Como trabalhar as fronteiras próprias de uma cultura? Como ultrapassá-las, rompê-las, sem deixar de levá-las em conta? Cabe refletir sobre alguns aspectos que precisam estar presentes nesse percurso.

Se as fronteiras forem tomadas enquanto pontes que possibilitam o diálogo e não muros que os impedem, outros caminhos se abrem. Para me aproximar de outra cultura e tentar traduzi-la para a minha, às vezes é preciso "desrespeitar" a minha própria, transgredi-la, romper com os seus limites e acolher o Outro. A ruptura parece fundamental para não se reduzir o alheio ao que é próprio do meu mundo.

Aproximar-se do Outro é fascinante e perigoso. *Eros* e *Thánatos* entram no jogo. Quando *Eros* é acionado, esse Outro é percebido como o objeto do desejo do Um, desafio e promessa precisamente por ser diferente; quando é *Thánatos*, o Outro é aquilo no qual o Um não se reconhece e que deve destruir porque ameaça sua identidade – o seu ser transcendente – a partir de códigos culturais incompreensíveis, que podem ser percebidos até mesmo como não-humanos.

Se não permito que o Outro me penetre e faça seus "estragos", questionando o que me é próprio, não permito que a tradução cultural se realize de maneira conseqüente, pois a tentativa de reduzir outra cultura aos padrões existentes na minha é imposição. É exercer o poder de mando. A tradução cultural pede uma relação erótica (entender o Outro não como ameaça à própria existência, mas como desafio e promessa) em que certamente os sujeitos saem diferentes no final do processo, transformados. Permanecem sendo eles, mas penetrados pelo Outro. Transformar o Outro ao mesmo tempo em que se é por ele transformado.

O que pode haver em comum entre duas culturas? Algumas têm importantes pontos de contato, mas outras podem ser tão diferentes que a procura de um equivalente tenha um efeito contrário ao que se busca e impeça a comunicação ou a distorça, de tal forma que o resultado seja comunicar o oposto do que se desejava. Podemos tentar o impossível: tomar duas culturas – nascidas dentro de especificidades históricas e geográficas – e transformá-las em abstrações

para encontrar os pontos de contato, porque nas suas concretudes históricas elas não apenas se diferenciam, mas podem mesmo se opor, ou se afastar até chegar ao ponto do irreconciliável.

### O massacre do *Templo Mayor*: o tradutor sai de viagem

> Ya que Dios, para la conversación y bien de tantos infieles, había proveído de Aguilar, quiso que entre las esclavas que estos señores inviaron fuese una Marina, cuya lengua fue en gran manera para tan importante negocio nescesario; y pues se debe della en esta historia hacer notable mención, diré quién fue (...). Sabía la lengua de toda aquella provincia y la de México, por lo cual fue tan provechosa como tengo dicho, porque en toda la jornada sirvió de lengua, desta manera: que el General hablaba a Aguilar y el Aguilar a la india y la india a los indios.[4]

Hernán Cortés, conquistador do México, saiu da ilha *La Española* para a aventura que a história recorda de diferentes maneiras há cinco séculos, sublevado contra a autoridade do seu superior, Diego Velásquez. Partiu com um grupo de companheiros de armas em direção ao continente, e encontrou nele tudo o que procurava: riquezas em ouro, prata, produtos agrícolas e gente. Astuto, resguardou-se da inevitável futura cólera de Velásquez escrevendo diretamente ao rei suas famosas *Cartas-Relaciones*, nas que narrava o que encontrava no caminho, e que enviava junto com algum eventual objeto de ouro ou prata para melhor agradar e fazer pender para o seu lado o coração de Sua Majestade. No meio da sua jornada, marcada por atos combinados de audácia, inteligência, determinação muitas vezes cruel e sangue-frio, o conquistador, conhecido como o *Malinche*, se encontrará com a escrava-tradutora, Malin, Malintzin ou Malinali, e ambos terão uma relação tão simbiótica que ela será logo chamada de a *Malinche*. Pelo futuro México-Nação, será conhecida como *Malinche*, a traidora. Tradutora e traidora, no sentido mais literal da palavra. Para os espanhóis, ela é às vezes la lengua, indicação metonímica da sua função, e outras vezes *doña Marina*, a amante do comandante daquele pequeno exército. Tantos nomes para uma só pessoa: traduz-se uma tradutora. A posição dessa mulher na história do México está sendo intensamente revisada nos últimos anos: tudo indica que a suposta traidora, falante de muitas das línguas da Mesoamérica, conseguiu com as suas traduções a proeza de impedir que os dois bandos guerreassem durante o período de um ano. Período incomensurável, se considerarmos as condições de extrema tensão que delinearemos mais adiante.[5]

Dois mundos completamente diferentes se encontravam: visões de tempo, espaço e vida sem contato encaravam-se nas pessoas dos conquistadores e dos

habitantes daquele mundo. Como traduzir a percepção da história, por exemplo, que de um lado é percebida como um fluir contínuo e irrepetível de presente a futuro, e do outro, um acontecer que se repete num movimento cíclico?

> (...) ser intérprete no consiste solamente en ser un traductor bifacético, de ida y vuelta entre dos lenguas, desentendido de la reacción metalingüística que su trabajo despierta en los interlocutores. Consiste en ser el mediador de un entendimiento entre dos hablas singulares, el constructor de un texto común para ambas.[6]

Em 1520, tendo já entrado e praticamente conquistado a grande cidade sob a égide da qual quase todas as outras se reuniam, *México-Tenochtitlan*, Hernán Cortés teve que se ausentar do lugar para enfrentar Pánfilo de Narváez, quem vinha representando o enganado Diego Velázquéz. Consigo levou a Malinche e, no comando da cidade, deixou Pedro de Alvarado.

Pouco tempo depois começaram em Tenochtitlan os preparativos para a festa do mês de Tóxcatl, que Cortés já tinha permitido, permissão que foi logo ratificada por Alvarado. Era a celebração religiosa mais importante do ano, homenageava os belicosos Huitzilopóchtli e Tezcatlipoca e dela participavam guerreiros nobres escolhidos. Durante o evento, sem razão aparente, Alvarado e seus homens atacaram de surpresa os *mexicas* que dançavam, matando quase todos.[7]

Cortés futuramente calaria em relação ao episódio; não assim Bernal Díaz del Castillo, na sua *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, onde dedica um capítulo ao acontecido. Nenhum dos dois se encontrava em Tenochtitlan quando o massacre teve lugar, já que combatiam juntos, nesse mesmo momento, Pánfilo de Narváez. Isto em relação aos espanhóis contemporâneos e participantes da conquista do México; sobre os cronistas posteriores, nem sequer os mais apologéticos em relação a Cortés, como Antonio de Solís,[8] negam a ocorrência que quase custou a conquista daquele território. Do outro lado dos acontecimentos estão as crônicas indígenas, especialmente os relatos dos informantes de frei Bernardino de Sahagún.

Tanto Cervantes de Salazar quanto Solís asseguram que se preparava uma rebelião, divulgando assim a versão que deu Pedro de Alvarado a Cortês quando este o obrigou a explicações; e ambos redimem o espanhol da acusação de matar para roubar as jóias dos nobres que dançavam (os cadáveres de fato foram espoliados). Os informantes indígenas passam nos seus discursos uma perplexidade total, são mais descritivos do ataque em si, e, ao não discursar sobre as possíveis causas da selvageria, terminam levando o leitor a concluir pela hipótese de uma pura maldade a ditar os atos dos conquistadores. A hipótese

que sustentamos aqui, e que certamente em nada diminui o horror do acontecido, é que os espanhóis de fato pensavam que se armava uma revolta e que esta aconteceria, se não naquele exato instante, dali a muito pouco tempo; e que, no que foi uma ação ditada por um misto de cálculo e medo, por um descontrole em cuja origem teve grande importância a ausência da tradutora, atacaram para evitar serem atacados.

O descontentamento da nobreza de Tenochtitlan com o comportamento entreguista do imperador era evidente para Cortés e seus companheiros de armas. Aquela nobreza era formada por guerreiros e era indubitável que começavam a brotar novas lideranças no solo que o comportamento covarde de Moctezuma preparava a cada dia. Os espanhóis deviam estar também sobremaneira nervosos com a ausência do inteligente e audacioso Cortés, que exercia total domínio sobre o imperador e sabiam que a ascendência de Alvarado sobre Moctezuma era muito menor. Tudo isso estava entremeado por um tipo muito especial de medo. Medo porque eram poucos no meio de muitos que só os aceitavam porque não viam outra saída naquele momento, e que num segundo poderiam mostrar-se abertamente inimigos. E medo poderosíssimo porque esses inimigos quase declarados, filhos de uma outra relação com o universo, eram incompreensíveis e, portanto, imprevisíveis. Na tentativa de entender o que enfrentavam – questão de vida ou morte –, fizeram o mais simples: reduziram o Outro aos próprios pontos de referência e a partir daí perderam o controle.

Não se tratava apenas de morrer; o assustador era o tipo de morte que os esperava. Os europeus partiam do seu imaginário cristão, e o que alcançavam a entender era que, se fossem capturados, seriam mortos num sacrifício a deuses que só podiam perceber como representações do próprio Satanás. Vejamos, por exemplo, a impressão dos peninsulares sobre a entrada do templo de Quetzalcóatl:

> La entrada para este templo era una puerta hecha como boca de sierpe, pintada diabólicamente; tenía los colmillos y dientes de bulto, relevados; era tan fea y tan al natural, que no había hombre, por animoso que fuese, a quien no pusiese pavor y espanto, especialmente a los cristianos, que les parescía verdadera boca del infierno; al entrar, por la escuridad y hedor de la sangre de los sacrificados que dentro había, era más espantable e insufribles (CERVANTES, 1971).[9]

Em relação aos ídolos:

> Estaban todos bañados en sangre y negros de como los untaban y rociaban con ella cuando sacrificaban algún hombre, y aun las paredes tenían una costra de sangre de dos dedos en alto y el suelo un palmo; hedían pestilencialmente.[10]

Quando comparamos as crônicas dos dois grupos, transparece a desconfiança mútua. Recolhemos aqui as duas interpretações de um mesmo acontecimento, pouco antes da celebração, que foi provavelmente fundamental para que a matança acontecesse: mulheres reunidas no pátio do templo preparam a comida ritual para a festa. Os espanhóis se aproximam. Começamos com a fala indígena: "Salieron los españoles(...) con sus armas de guerra. (...). Pasan entre ellas [entre as mulheres] (...), las rodean, (...) les ven la cara a las que están moliendo. (...) como se supo luego dizque ya en este tiempo tenían la intención de matar a la gente".[11]

A versão espanhola, na voz de Cervantes de Salazar: "(...) que por la mañana el día del baile habían puesto las mujeres infinita cantidad de ollas con agua al fuego, para comer a los españoles cocidos en chile (...)".[12]

Junte-se agora a tal clima de terror a ausência da Malinche, ou seja, a falta de um tradutor confiável, que soubesse que aqueles eram preparativos normais para a festa, que o canibalismo dos mexicas era ritual, e que, portanto, ainda que pudessem de fato serem sacrificados e "comidos" (no ritual antropofágico, apenas um pequeníssimo pedaço, sem condimento de nenhum tipo) – os europeus não seriam cozidos na pimenta, e de qualquer forma antes teriam que serem capturados em combate.

O desenlace deu-se à noite:

> Estando, pues, en este baile aquellos caballeros mexicanos, **o** porque avisaron a Pedro de Alvarado de lo que tractaban, o por ver baile tan solemne e de tan principales personas, *o por otras causas que no se saben*, fue allá, y lo que es *más probable*, por *lengua de algunos españoles que entendieron* la trama, sabiendo que se tractaba de la rebelión de los indios y muerte de los cristianos, tomó las puertas del patio con cada diez o doce españoles, y él con cincuenta entró dentro, haciendo en ellos gran carnicería (Grifo nosso).[13]

### 11 de setembro: o tradutor rejeitado

Grande foi a perplexidade do mundo, mas sobretudo dos norte-americanos diante do atentado ao Word Trade Center e ao Pentágono, em 11 de setembro de 2001. Esse fato obrigou a muitos intelectuais e analistas a repensar seus arcabouços teóricos. Muitas foram as perguntas suscitadas, poucas as respostas encontradas.

A nação contemporânea mais poderosa do mundo, em termos econômicos e militares, aquela que se achava imune a ataques dessa natureza, vê-se no centro de um atentado terrorista de grandes proporções, e justamente é atacada naqueles que são dois dos seus maiores símbolos: as Torres Gêmeas, em Nova York –

símbolo do poderio econômico; e o Pentágono, em Washington – símbolo do poderio bélico-militar.

O que faz com que a considerada capital do mundo contemporâneo, marcada pela diversidade, pelo multiculturalismo, pela presença dos muitos Outros, advindos das mais diversas culturas existentes ao redor do planeta, seja o alvo de um atentado com essas proporções? Como entender as reações dos norte-americanos diante do fato?

"Como podem fazer isso conosco?" Era impossível para um norte-americano, naquele momento, traduzir culturalmente o fato que se desenrolava: eles estavam sendo atacados dentro de seu território, viam cair diante de seus olhos um dos seus símbolos. Talvez uma chave para pensar tal fato seja dada por Avelar[14] quando chama atenção para um aspecto interessante da cultura norte-americana: "Desde la primera infancia se aprende que al significante 'América' (...) sólo corresponde el pronombre nosotros", não importando que se esteja falando de uma operação militar, corrupção no governo ou lei repressiva[15]. Maneira hábil de criar um sentimento de nação que justifique os atos, sobretudo os mais funestos, de quem tem o poder e o governo do país, colocando sob o manto do "nós" e, assim, dividindo responsabilidades. Nesse jogo metonímico que toma a parte pelo todo, ao "nós" (americanos), corresponde um "eles", também generalizador, o inimigo a ser vencido. Após 11 de setembro esse jogo metonímico se exacerba e se reforça no discurso oficial do Governo Bush, assim como no da mídia norte-americana em sua grande maioria. O dissenso não era permitido, pois se queria envolver a todos nesse manto da nação atacada, impedindo uma reflexão mais profunda sobre a política externa norte-americana das últimas décadas, e, assim, as causas do ataque, o outro lado permaneceria calado, sem direito a ser ouvido.

Tomou grandes proporções o resgate dos pretensos valores norte-americanos, materializados em seus símbolos nacionais. Nos dias que se seguiram ao ataque, as rádios e televisões tocavam repetidamente o hino nacional; as bandeiras norte-americanas podiam e podem ser vista em todos os lugares. Para se ter uma idéia, somente a rede Wal-Mart vendeu 315 mil bandeiras nos dois dias posteriores aos atentados. No mesmo período do ano anterior, teriam vendido não mais que 6 mil. Os discursos dos líderes políticos incentivavam esse resgate do sentimento de nação, a necessidade de mostrar a força dos EUA. De acordo com um senador americano: "Exibir a bandeira mostra que não estamos e nem seremos derrotados".[16]

Um sentimento parecia se espalhar: "Nós, norte-americanos, precisamos nos

unir e mostrar ao mundo a nossa força. Derrotar o inimigo, custe o que custar". Uma união interna que pode e em muitos momentos tem se demonstrado muito excludente, pois tende a delimitar mais claramente quem integra esse "nós" e a excluir todos os outros, mesmo que esses muitos outros já façam parte dessa cultura norte-americana. Daí a onda de agressões contra muçulmanos e cidadãos do sudeste asiático que vivem nos EUA, agressões físicas e verbais, além de prisões injustificadas de possíveis suspeitos, feitas frontalmente contra as leis.

Os pronunciamentos oficiais de George W. Bush logo após os atentados se configuram como fonte que esclarecem a nossa reflexão. Algumas de suas afirmações: "Haverá resposta a este ataque covarde (...), demoníaco. (...) A liberdade será defendida. (...) Nós mostraremos ao mundo que passaremos por este teste. (...) Podem tocar as fundações dos prédios, mas não as da América. (...) Não há distinção entre terroristas e aqueles que os protegem. (...) Eles falharam"[17]. Um ano após os atentados, ainda se percebe mais claramente no discurso de Bush[18] uma distinção entre o "Nós", os norte-americanos – e em menor escala "nossos aliados" – e "Eles", os inimigos. A grandeza dos EUA e do seu povo é destacada repetidas vezes: grande país, grande batalha, grande missão, grande povo. "Eles" são covardes, inimigos, terroristas, tiranos, fanáticos, cruéis, homens malignos, a escuridão... "Nós valorizamos a vida. Nossos inimigos não valorizam ninguém, nem mesmo os inocentes, nem mesmo eles próprios". "Nós" somos "um grande país", "uma grande democracia", lutamos "para ser tolerantes e justos", "lutamos não para impor nossa vontade, mas para nos defendermos e estender as saudações da liberdade", "nossa causa é a causa da dignidade humana". "Eles" são "um bando de fanáticos da história semeando a morte em seu caminho ao poder", "buscam controlar as mentes e almas de outros". De um lado "a mudança legal", a sociedade "aberta e criativa", a "defesa da vida", do outro a "violência caótica", "a conformidade triste", a "celebração da morte".

A civilização contra a barbárie, o bem contra o mal, discurso maniqueísta, destacando o caráter onipotente norte-americano, adonando-se da prerrogativa de determinar o que é bom, certo e justo para o resto dos povos. Os EUA colocados como a nação que "derrotou tiranos e libertou campos de extermínio", erguendo "a chama da liberdade". Certamente não é o que pensam, por exemplo, boa parte dos chilenos que num mesmo 11 de setembro, somente que em 1973, tiveram seu presidente Allende assassinado e a sede de governo bombardeada por militares com apoio do governo dos EUA. Os EUA colocados no centro, a "esperança da humanidade", chamados a "liderar o mundo" numa cruzada cuja causa seria o resgate da "dignidade humana, da liberdade guiada pela consciência e garantida pela paz". Um discurso que não propõe a reflexão, a análise ao povo

norte-americano, mas que enfatiza a emoção fácil, em um tom imbecilizante. O Outro, as outras culturas parecem não ter espaço nesse discurso, cabe-lhes aceitarem incondicionalmente os padrões e os ditames da cultura norte-americana, colocada como sinônimo de civilização.

Esse caráter é também mostrado por Rudy Giuliani ao afirmar que:

> O nosso caminho é o caminho do futuro. (...) Não é uma estrada perfeitamente reta e lisa. Mas é inegavelmente o caminho para onde o mundo está indo. E é bom que seja assim. Por uma razão muito simples (...). É que nós estamos certos e eles estão errados.[19]

A mídia norte-americana entrou nessa onda nacionalista. Uma semana depois de 11 de setembro, um dos maiores conglomerados de emissoras de rádio – Clear Channel Communications – lançou uma lista com 150 músicas consideradas impróprias para serem veiculadas na situação em que se vivia. Entre elas, *What a wonderful world*, *Imagine* e *Sunday Bloody Sunday*. Como estabelecer o que seria próprio ou não para ser ouvido? Por que, por exemplo, "Imagine", uma canção pacifista, que prega a igualdade e a convivência entre os povos? Seria porque John Lennon pedisse o fim das nações, da desigualdade e o abraço de todos os povos, indistintamente?

A intelectualidade norte-americana ficou perplexa. Grande parte apoiou as ações de Bush, sem produzir uma reflexão mais crítica e conseqüente, sem analisar o outro lado, as razões, mesmo que as condenando. Vozes dissonantes, como foi o caso de Susan Sontag, eram taxadas de antinacionalistas. Para se ter uma idéia basta recortar uma frase da publicação *New Republic*: "O que Osama Bin Landen, Saddam Husseim e Susan Sontag têm em comum? Todos querem a destruição dos EUA". Igualou-se o pedido de reflexão à dissensão, e a dissensão à falta de patriotismo.

Em seu papel de intelectual combativa e polêmica, Sontag[20] publicou dois dias após o ataque um artigo em que apontava a incapacidade do governo e do povo norte-americano de reconhecer a realidade. Ela afirma que o discurso das autoridades e figuras públicas, após os atentados, não passou de um falatório hipócrita, ilusões e campanha para infantilizar o público, uma "unanimidade retórica cheia de santimônia e ocultadora da realidade", indigna de uma "democracia madura". Afirma que o atentado não foi um ataque "covarde" contra a "civilização", mas sim um ataque contra os EUA em "conseqüência de certos interesses e ações norte-americanos". Mesmo sem concordar com o Outro, mas ao menos disposta a ouvi-lo e a entendê-los, Sontag lembra que o qualificativo "covarde" seria mais adequadamente usado contra os bombardeios norte-americanos ao Iraque, "que

matam fora do alcance de retaliação, das alturas do céu, do que aqueles que se dispõem a morrer eles mesmos para matar os outros (...)."

Os chamados "homens-bomba", em suas "missões suicidas", não são facilmente assimiláveis para a cultura ocidental. Os "fidayan", muito comuns no Oriente Médio, tem seu martírio justificado pela busca da libertação de seu povo e pela recompensa posterior, na eternidade, e reconhecimento de seu valor pelos seus. Uma cultura em que a existência individual adquire seu valor quando colocada em relação a um bem maior coletivo, cujo parâmetro é a nação, a fé. Como afirmou um islamita afegão: "Nós temos sido preparados para esta missão em nome da humanidade e também em nome do Islã para dar um basta à opressão e à supressão de nosso povo."[21] Mesmo sabendo que seu ato possa atingir pessoas inocentes, afirma que "não pode ser considerado culpado por isso. Nem tampouco os americanos comuns, também inocentes. Não é nosso erro ou culpa, pois as circunstâncias impuseram essa situação", ambos são "vítimas de homens realmente poderosos que deixaram a situação chegar onde está hoje." Ou como afirma o jornalista palestino Said Ghazali analisando o conflito em Israel:

> O homem bomba é uma explosão de décadas de desespero. Esperando, lamentando-se, implorando, apelando e resistindo (...). No atoleiro do desespero, os suicidas, homens e mulheres, estão aumentando rapidamente e não porque sejam fanáticos islâmicos, sonhando com a recompensa das 72 virgens do Paraíso, mas porque vivem sob ocupação militar e porque muitos de seus companheiros palestinos foram mortos ou mutilados. A vingança é o que os move agora.[22]

Mas o caminho mais fácil é não ouvi-los e/ou desqualificar aqueles que estão dispostos a traduzir essa diferença e, assim, possibilitar que se pense sobre suas razões, suas crenças, sua cultura, enfim. Para Sontag[23] a declaração de guerra do governo Bush contra o terrorismo parece ser "um mandado para expandir o uso de poder americano", fazer o que quer, quando quiser, não tolerando limites ao seu poder, nem questionamentos. Afirma que a suspeita do pensamento, das palavras e a aversão ao debate faz parte da tradição antiintelectualista norte-americana. Destaca a dificuldade da cultura norte-americana oficial de lidar com o Outro, pois o estrangeiro é tratado como obstáculo.

Num contexto assim desenhado, marcado pelo pensamento fundamentalista de "quem não está conosco está contra nós", dando a esse "nós" o sentido amplo de "América", a existência da tradução cultural fica barrada. Sente-se a falta de tradutores capazes de dialogar com o Outro e de entendê-lo, não embasados em análises generalizadoras que transformam os "muitos" em "iguais", simplificando a análise para justificar o discurso oficial. Mesmo tendo a possibilidade de escolher

uma série de tradutores, capazes de estabelecer o contato, o Governo Bush não somente os deixa de lado, como os desqualifica. Se no caso da Destruição do *Templo Mayor* o tradutor – Malinche – está ausente fisicamente, pois acompanhava Pizarro em viagem, no caso norte-americano atual o tradutor também está ausente, não por opção, mas porque sua presença não é aceita, sua análise é desqualificada. Suprime-se o discurso do "Outro", do diferente e também daqueles que poderiam traduzi-lo. A Babel se instala e a destruição da Torre se consuma.

## Novas relações com o Outro: o tradutor presente

"Detrás de nosotros estamos ustedes".

A frase anterior faz parte da tradução do idioma *lacandón* para o espanhol de uma mensagem do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), tradução feita por membros do próprio EZLN e citada por Walter Mignolo e Freya Schiwy num encontro sobre apropriação cultural. Os dois pesquisadores se concentram na dificuldade de traduzir elementos aparentemente tão simples da língua como podem ser os pronomes, quando as cosmovisões que correspondem aos idiomas em questão são diferentes.

> The fracture in the sentence is the fracture produced by the presence and intervention of the "other" grammar, the grammar of Amerindian languages. There are two interrelated elements that deserve attention. One is the grammar and the other the cosmology out of which grammar exists or which grammar mirrors. [...] Lenkersdorf describes Tojolabal as an inter-subjective language and by that he means that it is a language which, unlike in Spanish or English, doesn't have direct or indirect objects. [...] Amerindian languages ... are based in a cosmology in which persons, living systems and nature are not object but subjects.[24]

Mais que nada, o que nos interessa aqui é a solução que se encontrou: em vez de uma simples tradução de pronome a pronome, em vez de uma explicação, equivalente a uma nota de pé de página se fosse um texto acadêmico (e não um comunicado político), a opção da versão do EZLN foi a de "quebrar" o idioma-alvo, no caso o espanhol, fazendo-se entender ao mesmo tempo em que guardavam as suas diferenças – e as do Outro. Como nos lembra Benjamin, a tradução que tem a pretensão de buscar a fidelidade palavra por palavra não assegura o sentido pleno do texto original, pois "a tradução, ao invés de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, em movimento amoroso que chega ao nível do detalhe, fazer passar em sua própria língua o modo de significar do original".[25]

É a mesma proposta de Haroldo de Campos no seu trabalho com o Gênesis. No

caso, é uma tradução, ou seja, o idioma-alvo é o do tradutor. Na citação que segue, é o autor que fala:

> A chamada "Segunda História da Criação" inicia-se no versículo 5º do capítulo II do "Gênese" ("Bere'shith - No começar"), tendo como intróito o 2º hemistíquio do versículo 4º desse capítulo: No dia/de os fazer / Ele-O Nome-Deus / terra e céufogoágua"(conforme se lê em minha "transcriação", "Bere'shith - A Cena da Origem", Perspectiva, 1993).[26]

A língua é quebrada e seus cacos são articulados para vencer (o que no caso significa o contrário de anular ou destruir) as distâncias de tempo e cultura. Na palavra "transcriação" Haroldo de Campos recupera a parte de arte, de doação de forma que toda tradução tem, especialmente a que trabalha com tempos ou culturas muito distantes. Criar através do original. Um "dar forma" muito especial, com uma matéria-prima também muito especial, que parte das estranhíssimas condições de trabalho do tradutor. "Dar forma" inclui transformar; mas no caso da tradução, é um transformar sendo o mais fiel possível, pois a matéria-prima, o significado do Outro, tem que mostrar, no final do processo, um rosto que mantenha seus rasgos próprios, mas que ao mesmo tempo possa se refletir no único espelho de que disponho, o da minha língua.

Haroldo de Campos faz uma série de considerações históricas e culturais para embasar seu trabalho. No seu caso - em que a escrita é o resultado da tradução, e não a oralidade - aproveita inclusive o espaço da página e sua visualidade para realizar traduções como: "E disse o homem/ esta desta vez osso/ de meus ossos/ e carne de minha carne/ A esta chamarei MUlher/ pois do homem-hÚMUs esta foi tomada".[27]

Por que homem-hÚMUs e MUlher, em vez de Adão e Eva? Qual é, além disso, a razão desta combinação de maiúsculas e minúsculas?

> Para corresponder ao jogo de palavras com que o texto bíblico salienta a criação do homem ("adam") a partir do pó da terra ("adamá"), II, 7, procurei compensá-lo com a correlação homem/ húmus (uma associação já registrada em Quintiliano, abonada modernamente por Ernout e Meillet).[28]

O respeito excessivo pela própria língua/cultura pode levar o tradutor a "perder" esse Outro. "É preciso ampliar e aprofundar sua própria língua [cultura] graças à língua [cultura] estrangeira".[29]

**Novas questões, possíveis caminhos**

Desde *Imagined Communities*, de Benedict Anderson[30], tem-se refletido e produzido muito material sobre as culturas assim chamadas "nacionais" e suas tendências numa época de globalização. Algumas conclusões bastante sólidas foram alcançadas e já formam parte do pensamento pós-década de 80. Entre elas, a de que uma "cultura nacional" é um mito criado com a formação dos estados nacionais, mito que ignora, ou que coloca sob a égide dos valores da cultura de um só grupo – o dominante na formação desses estados – outras culturas, menos "interessantes" para a criação do mito; ou a de que não existe nenhuma "essência" nacional, ou "gênio" imutável de um povo, mas que uma cultura é um fato em permanente construção, transformação e em contínuo processo de permeação. Como nos mostra *Culturas Híbridas*, de García Canclini (1987)[31], as culturas são porosas e se constituem no contato com outras. Partiu-se disso tudo para concluir pelo processo de hibridação e pela permeação cultural global como tendência presente a aprofundar-se no futuro.

Vinte anos depois de *Culturas Híbridas* se dá um acontecimento que vemos como geminado: a explosão das Torres Gêmeas, seguida pela brutal reação do governo e da maior parte da população norte-americana. A contundência desse evento põe em dúvida, ou pelo menos exige uma problematização intensa de tudo o que foi dito até agora sobre tolerância e permeação cultural, porque é um acontecimento cuja mensagem é, de qualquer um dos lados: nós não nos deixamos penetrar. No caso também aqui analisado do Massacre do *Templo Mayor*, no México, percebe-se a dificuldade dessa permeação. A possível abertura ao Outro parece sempre ameaçada por interesses que, para realizar-se, precisam partir da anulação do Outro. Seria possível, então, a tradução cultural? Em que parâmetros?

Beatriz Sarlo[32] afirma que as traduções "operam criando uma espécie de língua artificial" situada entre a língua traduzida e a língua que se traduz. Podemos ampliar tal reflexão para a tradução cultural, em que não somente se busca a tradução da língua, mas amplia-se o leque e busca-se traduzir a cultura do Outro nas suas distintas dimensões. A tarefa do tradutor cultural ao tentar fazer com que uma cultura não somente seja aceita, mas entendida por outra, acaba por criar um terceiro espaço, ou melhor, ocupar um espaço entre as duas culturas em questão, um entrelugar possibilitador do diálogo entre elas. Sarlo afirma que a tradução é um processo dialógico aberto e sujeito a mal-entendidos, a equívocos, que além de serem normais no processo, podem ser produtivos. Uma das razões, senão a principal, desses equívocos é a não existência de uma correspondência perfeita entre "práticas e culturas diferentes". As culturas são marcadas pelos conflitos

internos e tais conflitos também se fazem presentes na relação com outras culturas ou práticas culturais.

Sarlo lembra que "a tradução é, simultaneamente, comunicação e obstáculo, uma vez que as línguas [culturas] nunca se refletem umas nas outras como em um espelho".[33] A tensão que se estabelece nesse processo de tradução cultural entre aproximação/possibilidade e afastamento/conflito/impossibilidade é uma tensão que pode ser criativa e levar o tradutor a ficar sempre alerta e a ter claro que seu trabalho nunca está terminado ou perfeito. O conflito é sua marca indelével e fugir dele é também fugir da possibilidade de uma tradução cultural conseqüente e proveitosa.

A metáfora da tradução cultural coloca uma questão fundamental para os dias de hoje: como entender/compreender uma cultura que não seja a minha? Como conviver com esse Outro, tendo presente o que nos aproxima e o que nos afasta, os conflitos e o diálogo. Não é uma interpretação para minha cultura do que seja o Outro, muito menos sua versão aceitável/palatável. A tradução cultural implica um contato cultural profundo entre duas ou mais culturas. Aproximar-se e deixar-se tocar pelo desconhecido, mesmo correndo-se o risco do enfrentamento, do conflito, parece ser uma maneira mais profícua ainda que certamente mais trabalhosa de entender o Outro.

O *lócus* da tradução cultural é o limiar entre culturas, terreno instável, podendo ser perigoso ou criativo, dependendo se a aproximação com o Outro vem acompanhada de imposição ou diálogo, muros ou pontes, *Thánatos* ou *Eros*.

Possibilidade-impossibilidade: a tradução trabalha nesse limiar: entre a impossibilidade da tradução total e completa e as muitas possibilidades de diálogos, aproximações, tentativas melhor sucedidas, embates...

**Marildo Nercolini** é Doutorando em Literatura Comparada pela UFRJ, com o projeto: "*VAMO IMBOLÁ:* A MPB E O ROCK ARGENTINO REPENSAM AS FRONTEIRAS GLOBALIZADAS", em fase de conclusão. Doutorado Sanduíche – CAPES, na Universidad de Buenos Aires, maio-outubro de 2001. Mestre em Sociologia – UFRGS. Professor de Teoria Literária I, Faculdade de Formação de Professores – UERJ. Publicou recentemente: Beatriz Sarlo: uma voz argentina (em *Veredas*, RJ, v.75, p.14-19, 2002), Um tango desfigurado - entrevista Beatriz Sarlo (*Jornal do Brasil*, RJ, 15 dez 2001, Caderno Idéias, capa e p.2), Beatriz Resende *(verbete)* (*Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2002) e Por entre caminhos e descaminhos a nação se dissemina (*Revista Alea*, vol. 3, n.2 - Revendo o Século XX. UFRJ, RJ, jul/dez 2001).

**Ana Isabel Borges** é Doutoranda em Letras Neolatinas pela UFRJ. Publicou recentemente: Reflexiones sobre identidad femenina y su ocultamiento en sor Juana Inés de la Cruz (*Revista APEERJ*, RJ, ano 5, n. 5, p. 186-191, 2002), La construcción cíclica de un cuento de Borges (*Hispanismo 2000.* ABH, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España: RJ, 2002. p.654-661), além da tradução dos poemas Azoteas e Pontos de Mira, de Eduardo Hurtado, Contra a luz do trovão e As cansadas palavras de sempre, de Francisco Hernández para a revista Poesia Sempre (n. 15, nov. 2001 p.27-28. RJ, Fundação Biblioteca Nacional).

**NOTAS**

[1] BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor.* Rio de Janeiro: Editora da UERJ, s/d.

[2] ECHEVERRÍA, Bolívar. *La Modernidad de lo Barroco.* México D.F.: ERA, 1998. p.132

[3] RINCÓN, Carlos. Antropofagia, reciclaje, hibridación, traducción o: cómo apropriarse la apropriación. *Nuevo Texto Crítico,* vol.XII, n. 23/24, jan/dez 1999.

[4] SOLÍS, Antonio de. *Historia de la Conquista de México.* Madri: Espasa-Calpe, 1970, 4. ed. Capítulo XXXVI, Cómo Marina vino a poder de los nuestros y de quién fue. Edición digital consultada em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03588391088510497416746/index.htm

[5] Ver para isso o capítulo *Malinche, la lengua.* In: ECHEVERRÍA, B. Op.cit.

[6] Id., ibid. p.21.

[7] Entre 600 e 1000, de acordo com Cervantes de Salazar.

[8] SOLÍS, A. Op.cit.

[9] CERVANTES DE SALAZAR, F. *Crónica de la Nueva España.* Madri: Atlas, 1981. Edição digital consultada: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89198407544584973075568/index.htm

[10] Id., ibid.

[11] PORTILLA, Miguel León (Org.) *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la Conquista.* México: UNAM, 1989. Edição digital consultada em http://biblioweb.dgsca.unam.mx/libros/vencidos/

[12] CERVANTES, op.cit.

[13] Id., ibid.

[14] AVELAR, Idelber. Violencia y símbolo. *Revista de Crítica Cultural,* n.23, nov.2001. (Textos de Emergencia.)

[15] Avelar (Op. cit.) cita por exemplo: "*What we did in Vietnam was horrible*... hay poquísimos norteamericanos, por más progresistas que sean políticamente, que no se refieran a la guerra de Vietnam con esta articulación pronominal: criticando la invasión, pero incluyéndose dentro de ella".

[16] CRANE, M. *Uma onda de patriotismo e bandeiras invade os Estados Unidos.* 13set.2001. In: http://www.uol.com.br/ajb/ult463u5991.shl. Acessado em 14.ago.2002.

[17] BUSH, George. Pronunciamentos feitos logo após os atentados de 11set.2001. In: http://www.uol.com.br/inter/reuters/ult27u13657.shl, http://www.uol.com.br/ajb/ult463u5624.shl http://www.uol.com.br/ultnot/ult265u4817.shl. Acessados em 14.ago.2002.

[18] Discursos preferidos por George W. Bush em 11set.2002. In: http://www.uol.com.br/midiaglobal/ult689u23.shl e http://www.uol.com.br/times/nytimes/ult574u1982.shl. Acessados em 12set2002.

[19] GIULIANI, Rudy. Para que o mundo jamais esqueça o que aconteceu no Ponto Zero. *Time*, set.2002. In: http://www.uol.com.br/time/ult640u224.shl. Acessado em 12.set.2002.

[20] SONTAG, Susan. O cálculo da dor, *Folha de São Paulo*, p. 11, 23.set.2001, Suplemento Mais! (artigo originalmente publicado em 13set2001, na revista New Yorker.)

[21] Entrevista concedida a Paul Harris, jornalista de "The Observer". Ver: Harris, P. "Suicide Mission" In: http://www.observer.co.uk/islam/story/0,1442,591512,00.html.

[22] GHAZALI, Said. "Os homens bombas são o resultado terrível, mas inevitável, de décadas de desespero". In: http://www.midiaindependente.org:8081//front.php3?article_id=21371

[23] SONTAG, S. Batalhas verdadeiras e metáforas vazias. *New York Times,* 10.set.2002. In: http://www.uol.com.br/times/nytimes/ult574u1975.shl

[24] MIGNOLO, W. e SCHIWY, F. *Translation, transculturation and the colonial difference.* Conferência dada no Encontro/Simpósio internacional *Apropriação cultural hoje*. Berlim, 26/27 de junho de 1998. p.5.

[25] BENJAMIN, W. Op.cit. p.xvii.

[26] CAMPOS, Haroldo. A astúcia da serpente, *Folha de São Paulo*, p.4, 7.mai.1995, Suplemento Mais!, p.4-5. Ver também do mesmo autor: A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin, *Revista USP,* n.33, p.61-71, mar/abr/mai 1997.

[27] Id., ibid., p.5.

[28] Id., ibid., p.5.

[29] PANNWITZ, *apud* BENJAMIN, *A tarefa do tradutor.* Rio de Janeiro: Editora da UERJ, s/d. p.xx.

[30] ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Londres: Verso Editions, 1983. (Traduzida para o Brasil como: *Nação e Consciência Nacional.* São Paulo: Ática, 1989.)

[31] GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad.* México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Grijalbo, 1987.

[32] SARLO, Beatriz. A literatura na esfera pública. In: MARQUES, R. e VILELA, L.H. (org.). *Valores: arte, mercado, política.* Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002. p.50.

[33] Id., ibid., p.50.

## NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

**1 -** Os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de Resumos, em português e inglês, de aproximadamente seis linhas e de três a cinco palavras-chave, também em português e inglês.

**2 -** Em folha à parte, os autores deverão encaminhar os dados de sua identificação (nome completo, titulação, instituição de vínculo, cargo, publicações mais importantes).

**3 - Da Seleção:**
O Conselho Editorial envia cada trabalho para dois consultores "ad hoc", que o examinam e lhe atribuem conceitos. Apenas 10 trabalhos serão incluídos em cada número, usando-se o critério de classificação daqueles cuja média de conceitos for a maior.

**4 - Do formato dos artigos:**

**4.1 -** 10 a 15 laudas em papel A-4, digitadas em Word, espaço entre linha 1,5; corpo 12. Para facilitar a editoração, não inserir números nas páginas.

**4.2 -** As Notas e as Referências Bibliográficas devem ser apresentadas no final do artigo de acordo com as normas da ABNT.

**4.3 -** As citações devem ser diferenciadas por um recuo de 1,0 cm à esquerda.

**4.4 -** A página deve estar configurada da seguinte maneira:

- margens superior e inferior: 3,0 cm; margens esquerda e direita: 2,0 cm;
- margem do cabeçalho (cf. o comando "configurar página" do Word): 2,0 cm;
- margem do rodapé: 1,5 cm.

**5 - Do material entregue para seleção:**
Entregar uma cópia em disquete e três cópias impressas, sendo uma cópia com título do trabalho, nome do autor, instituição de origem, endereço, telefone, e-mail e duas cópias sem qualquer identificação do autor. O material entregue não será devolvido.

Para o envio de trabalhos ou outras informações, entrar em contato com:

**Terceira Margem**
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras - UFRJ
Av. Brigadeiro Trompovsky, s/nº - Cidade Universitária - Ilha do Fundão
CEP: 21.941-590 - Rio de Janeiro - RJ
e-mail: terceiramargem@letras.ufrj.br
Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br

## TEMA PARA O PRÓXIMO NÚMERO

**Terceira Margem Ano VIII . N° 9 . 2004**

**Número Temático:**
*Estética, filosofia e ciência na passagem do século XVIII ao XIX*

**Editor convidado:** *Lúcia Ricotta*

Este número trata da cooperação mútua entre filosofia, estética e ciência no chamado pós-kantismo. Na passagem do século XVIII ao XIX, observa-se uma contaminação entre campos diversos e divergentes de saber. No que diz respeito à filosofia, uma verdadeira fonte de princípios e idéias se origina: o retorno à origem, a mediação com o Absoluto, a indagação sobre a Natureza e os limites do saber humano, a possibilidade de síntese, a compreensão teleológica da história, a representação do particular e universal, a unidade do pensamento formal, etc. Subjaz a esse processo, o impacto da filosofia crítica, bem como o seu efeito de reviravolta. É na *Crítica da Razão Pura*, de Kant, que emerge a possibilidade de indagar sobre os limites e a finitude essencial do conhecimento. Vários autores como Goethe, Schiller, irmãos Humboldt, irmãos Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Tieck, Schelling, Droysen e Schopenhauer, se lançam sobre a afirmação que remonta a Kant: o mundo é mera representação do homem.

Os ataques de que é alvo a razão kantiana então acirram, amenizam ou desfazem as antinomias que a própria arquitetônica das críticas constituiu: arte/ciência, razão/imaginação, abstração/concreção, conceito/intuição, sujeito/objeto, finito/infinito, entendimento/razão, clássico/moderno, corpo/alma, número/fenômeno, forma/conteúdo, belo/sublime, interesse/desinteresse, etc. E a filosofia passa a ser um saber de duplo aspecto. Por ser um conhecimento racional, ela lida com conceitos e representações abstratas construídos pela ciência. Porém, a vontade do filósofo de decifrar o sentido do mundo o impele para além da mera aparência (sem, entretanto, votar-lhe desprezo). Ele anseia pela busca da verdade que, para ele, pode estar tanto na ciência quanto na arte. Assim, a filosofia se avizinha de outros campos, e partilha da natureza da arte e da ciência.

Diante desse horizonte, torna-se possível avaliar como os vários significados de mundo e linguagem são obtidos por meio do entrecruzamento de diferentes perspectivas, em que cada uma delas relaciona-se necessariamente com a que lhe é contraditória.

**Prazo para envio dos trabalhos:** 1° de março de 2004.

Os trabalhos também podem ser enviados para: ricotta@inx.com.br

UFRJ